IVÁN REGUERA

El Hombre que podía hacer Milagros

50 ANIVERSARIO DE EL PADRINO

Nadie creía en ella.
Se convirtió en la mejor película de la historia.

Rocaeditorial •

El hombre que podía hacer milagros

Iván Reguera

Rocaeditorial

EL HOMBRE QUE PODÍA HACER MILAGROS

Iván Reguera

50 ANIVERSARIO DE EL PADRINO

Nadie creía en ella y se convirtió en la mejor película de la historia

COINCIDIENDO CON EL ESTRENO DE *THE OFFER*, LA NUEVA SERIE DE TELEVISIÓN BASADA EN EL RODAJE DE LA PELÍCULA… TENEMOS UNA OFERTA QUE NO PODRÁS RECHAZAR.

Tras una encuesta realizada por la revista *Empire* en una votación en la que participaron diez mil cinéfilos, entre ellos algunos de los cineastas y críticos más prestigiosos del mundo, El padrino fue votada como mejor película de la historia. Lo mismo sucedió en las votaciones de *El País* y *The Hollywood Reporter*.

Durante el rodaje de *El padrino*, ninguno de sus implicados pensó que se convertiría en el primer *blockbuster* y en la película más taquillera de la historia en su estreno.

Ni Mario Puzo pretendía escribir sobre la mafia, ni la mafia quería que se rodase, ni Francis Ford Coppola dirigirla, ni Paramount hacer otra película de mafiosos.

Tampoco querían a Marlon Brando ni a Al Pacino. Narrado como una trepidante película y basado en una rigurosa documentación histórica, este libro nos muestra el poder empresarial en Hollywood, las luchas de poder en los pasillos de Paramount, las conjuras para despedir a Coppola, las presiones y asesinatos de la mafia de

Nueva York, el duro rodaje y finalmente el gigantesco éxito que nadie imaginó.

ACERCA DEL AUTOR

Iván Reguera obtuvo a finales de 2013 el Premio X Cafè Món gracias a su primera novela, *Liquidación* (Editorial Sloper). La obra también fue candidata al Premio Euskadi de Literatura y fue reeditada por Poe Books. En 2018 publicó La cabalgata, nuevamente candidata al Premio Euskadi de Literatura. Otros de sus libros son *Carlos Pumares, un grito en la noche*, 2001. *Un largo camino hacia las estrellas* y *Apocalypse Now. Odisea en los territorios del horror*. En 2015 publicó *Antiguía del cine* y en 2017 *The End. Los mejores finales de la historia del cine*. Sus primeros pasos en el periodismo fueron en el diario Otra realidad. Ha sido, además, colaborador de las revistas *Contexto*, *Cinemanía* y *Vanity Fair*, de *El Economista* y del diario *cuartopoder.es* y redactor jefe de la revista *Op.Cero*. Actualmente colabora con la revista *Más de Cultura*. En 2001 se diplomó por la ECAM (Escuela de Cine y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Su cortometraje de fin de curso se llamó *La araña negra* y está protagonizado por dos grandes: Kiti Mánver y Antonio Dechent. Años más tarde escribió y dirigió el cortometraje documental *Los chicos de la foto*.

En 2008, *El padrino* fue votada como la mejor película de la historia tras una encuesta realizada por la revista *Empire* en una votación en la que participaron 10 000 cinéfilos, entre ellos algunos de los cineastas y críticos de cine más prestigiosos del mundo.

En 2010 fue declarada la mejor película de la historia según una encuesta elaborada por el periódico *El País* entre un centenar de cineastas de España y América Latina.

En 2014 también fue votada como mejor película de la historia tras una encuesta realizada por *The Hollywood Reporter*, una de las más importantes revistas de la industria del cine.

Para el prestigioso American Film Institute, *El padrino* es la primera en su lista de las diez mejores películas de gánsteres y la segunda en su lista de mejores largometrajes norteamericanos de la historia, solo por detrás de *Ciudadano Kane*.

Este libro se basa en hechos y personajes reales. Solo unos pocos sucesos y personajes son ficticios. Muchos diálogos son verídicos y otros inventados. Todo ello tiene un único objetivo: lograr un mayor interés narrativo.

Igual que la literatura, el cine es mentir. Hay que distorsionar lo real para capturar su verdadero espíritu.

FRANCIS FORD COPPOLA

1

Park Avenue

«¡Esto es para ti, Frank!» Frank Costello jamás pudo quitarse de la cabeza la vulgar y enorme cara de Vincent *Chin* Gigante. Recordaba perfectamente sus ojos negros, cubiertos de pobladas cejas, sus enormes labios, su papada, su pelo cortado a cepillo, su nariz rota. Mientras rememoraba aquel desmesurado y rechoncho rostro, esa gélida mirada, Aristo, su guardaespaldas y chófer, pidió un taxi en el 1540 de Broadway. Tenía, según había dicho, el coche en el taller, y a última hora había fallado el de recambio. Con la mosca detrás de la oreja, el viejo mafioso recordó una escena de *El padrino*, la película que acababan de ver. Los disparos a Vito Corleone mientras compraba naranjas, traicionado por su chófer personal. Una buena escena, muy creíble. Todo el film lo era, no tenía nada que ver con la mafia que se había visto hasta entonces en las películas de Hollywood, la de los gánsteres con puro, ametralladora y un acento italiano absurdo y exagerado. Costello había sufrido un atentado a una edad parecida a la de Corleone, en el ascensor del lujoso vestíbulo del Majestic. Vincent *Chin* Gigante también era conductor y protegido de otro Vito, Genovese, su gran enemigo. «¡Esto es para ti, Frank!»

Costello fue a ver la película aquella tarde porque había leído que el personaje de Vito Corleone estaba inspirado en él. No había nada que reprochar o demandar a Paramount, el protagonista de ese tal Coppola no era un villano disparatado, no era muy mala gente. Frank sí lo había sido, había llegado a ser un hijo de puta de cuidado. Pensó que no estaba mal retirarse y que Marlon Brando te interpretase en una película de gran éxito. También pensó que Brando lo imitaba muy bien, su voz era parecida. Era susurrante porque una operación para quitar las vegetaciones adenoideas le había dejado una voz como un susurro ronco, lo que daba autoridad a todo lo que decía e imponía, casi miedo. Por supuesto, Brando era más atractivo que él, demasiado atractivo, un capo a la manera de Hollywood. Frank no era Marlon Brando, sino un hombre feo, con grandes ojeras y mucho vello corporal, ahora canoso, piel seca y plagada de las manchas de la vejez. Usaba gafas de pasta negras, cada día veía peor. Si alguien famoso en el cine se parecía a Costello era Bela Lugosi. Aquel tipo que hizo de Drácula se le asemejaba muchísimo; además, los dos eran inmigrantes. Lugosi, un pobre drogadicto, llevaba muerto muchos años.

Entraron en el taxi, un enorme Ford de color amarillo tuneado con un anuncio publicitario de cigarrillos Camel. En la radio, un locutor de cálida voz hablaba del lanzamiento el Apolo 16, durante el cual los astronautas habían alcanzado un récord de velocidad. En Vietnam, Estados Unidos reanudaba el bombardeo de Hanói y Hai Phong.

Frank volvió a recordar el día de su atentado. Al oír «¡Esto es para ti, Frank!», volvió la cabeza y ese movimiento le salvó la vida, pues el disparo de Chin le dejó solo una herida en el cuero cabelludo. Estúpido Chin, que al final acabó cantando, se entregó y fue absuelto.

Tras días con una molesta venda en la cabeza, Frank hizo las paces con Vito y abdicó como jefe de la familia en su favor. En su largo retiro, Frank todavía era conocido como el «primer ministro del bajo mundo».

En su ático del Waldorf, en el 301 de Park Avenue, Costello observó la ciudad y palpó un rato sus flores. Lo que más le gustaba era pasarse horas entregado a la jardinería; hasta había exhibido algunas de sus preciosas flores en muestras regionales. Sus favoritas eran las peonías, los crisantemos y sobre todo los tulipanes. Adoraba los tulipanes, en especial los amarillos. Aristo sirvió dos generosas copas de vino tinto. A Brando en la película también le gustaba el vino. Demasiado, como a Costello.

—No sabía que Gianni era actor.

Aristo se refería a Gianni Russo, que interpreta a Carlo Rizzi, el violento y cobarde marido de Connie Corleone.

—Russo es un buen tipo, de la calle Mulberry, familia muy humilde. Fue muchos años mensajero mío, empezó muy jovencito; era un tipo guapo, muy presumido. Le gustaba contar chistes verdes, algunos buenísimos. Todos vimos que valía para el espectáculo, pues era un caradura, un charlatán. Lo acogí bajo mi protección y le enseñé muchas cosas.

—¿Cómo entró en la película?

—Leyó un artículo en *Los Angeles Times* que decía que Paramount buscaba gente para actuar en *El padrino*. Los italianos debían hacer de italianos, todo ese rollo del realismo en el cine, ya sabes.

—¿Y se presentó a una prueba?

—No, algo mejor. Tenía pasta, así que grabó una prueba de casting con tres de los personajes italianos y la mandó a Paramount. Pero los

chupatintas de la productora le escribieron a Gianni una carta respondiendo que se habían confundido, que sentían que se hubiese gastado tanto dinero en grabar las pruebas, que iban a contar con actores profesionales. Lo sentimos, perdone, bla, bla, bla. Idiotas. Lo que pasa es que no contaban con que para rodar *El padrino* nos iban a necesitar, pues podíamos cargarnos la película, literalmente. Sin las Familias de Nueva York no se rueda nada, cero. En la zona italiana controlamos el transporte, los restaurantes, las tiendas, los almacenes, los aparcamientos… Cuando se publicó la novelita de Mario Puzo, Joe Colombo, que había fundado la Liga Antidifamación italiana, la mostró como ejemplo de la mala imagen que se daba de los italoamericanos. Mafiosos, asesinos, ya sabes.

—Pero Colombo era un criminal.

—¡Ahí está lo divertido! Un gánster manifestándose frente al edificio del FBI, de risa. Gianni aprovechó la situación de tensión entre Paramount y la mafia, y el muy sinvergüenza se presentó como intermediario entre el estudio, la Liga Antidifamación italiana y la familia Colombo, que podría causar muchos problemas al rodaje. El muy cabrón se sentó ante los productores y les dijo: «No tendrán problemas si interpreto a alguno de los personajes italianos».

—*Molto intelligente*.

—Le dieron el papel de Carlo, y lo hizo bien. La escena de la paliza a su mujer, sacándose el cinturón y zurrándola, es buena. También cuando sabe que va a morir, al final. Me contó por teléfono que se llevó muy bien con Brando. Le dijo que se esmerase en la escena final porque la gente lo vería en una pantalla muy muy grande. Se le notaría enseguida si mostraba miedo de forma fingida. El hijoputa está estupendo, su miedo es real. Buen tipo, este Gianni. Me invitó a

una proyección privada de la película, pero he preferido verla en un cine cualquiera.

—¿Por qué?

—Para ver la reacción de la gente.

—Ha sido una buena reacción, es un éxito tremendo.

—Y ha sido mejor aún la sensación de que nadie me conozca, de que no sepa que soy el padrino, el verdadero. Ha sido una impresión muy extraña, me han dado ganas de salir a saludar cuando se han encendido las luces.

Aristo rio ante la ocurrencia del viejo capo. Se echó más vino tinto.

—¿Qué le ha parecido la película, Frank?

—Muy buena película. Lo del caballo es un poco exagerado, no somos tan salvajes. Eso es invención de Puzo.

—Pero sí se hizo algo por Sinatra. El cantante de la película es Sinatra.

—Claro. Jack Farrell, que trabajaba conmigo, voló del Copacabana a Los Ángeles para reunirse con el capo de la Columbia, Harry Cohn, un hijo de puta loco. No quería a Sinatra en *De aquí a la eternidad*; lo llamaba «el puto bailarín». Farrell fue con un tipo, Johnny Rosselli. Le recordaron a Cohn todo lo que le debía a la mafia. Sin nuestros préstamos no existiría Columbia Pictures. No sé si amenazaron con matarlo, el caso es que aceptó contratar a Sinatra. Pero nada de caballos. Cohn era un fascista, adoraba a Benito Mussolini. Mandó diseñar su oficina en Columbia inspirándose en el despacho del puto Mussolini. Era un maldito sádico, disfrutaba aterrorizando a la gente. A la subida hasta la tarima en la que estaba su escritorio los ejecutivos del estudio la llamaban «la última milla»,

como el paseo de los condenados hacia la silla eléctrica. Cohn también me llamó por culpa de un amigo de Sinatra. El negro.

—Sammy Davis.

—Cohn lo llamaba «el puto negro cabrón». Tan sutil siempre. Sammy Davis se estaba follando a Kim Novak; pero no eran un simple polvo, estaban enamorados de verdad, eran amigos y amantes. Cohn tuvo un ataque al corazón al enterarse. En realidad fueron dos, uno en una cena y otro en un avión. También lo llamaba «cíclope de color» porque estaba ciego de un ojo por un accidente. Yo creo que en realidad Cohn se quería follar a Novak y que Micky Cohen liquidase al negro. Este llamó a Micky, que a su vez habló con el padre de Sammy Davis, y le dijo que si no dejaba a Novak lo matarían. El viejo se quedó pálido. No contento con eso, Cohen le ordenó que su hijo se casara con una chica negra en menos de veinticuatro horas. Micky también estaba loco. Ese mismo día dos tipos abordaron a Sammy en la calle. Uno de ellos le dijo: «Ahora eres un judío negro con un solo ojo. Si vuelves a ver otra vez a esa rubia, vas a ser un judío negro y ciego».

—¿Y Sinatra no hizo nada? Eran uña y carne.

—Sammy Davis habló con Sinatra y Sinatra con su padrino Sam Giancana. Este podía protegerlo en Las Vegas o en Chicago, en Hollywood no. Así que el pobre desgraciado buscó en su agenda y dio con una bonita chica negra con la que se casó.

—Qué locura. ¿Dónde está ahora Giancana?

—En México. A Giancana le gustaban Hollywood y sus furcias. Y había demasiado dinero y poder en juego. Según Giancana, las estrellas de cine eran «vagos y putas inútiles», pero se llevó bien con Ronald Reagan. Solía compartir chicas con él en hoteles. También

con Ed Sullivan, el presentador. Y con Sidney Korshak, abogado de la mafia y un tipo muy poderoso en Hollywood. Giancana odiaba a los Kennedy.

—¿Tuvo algo que ver en lo de JFK?

—Eso no te lo voy a decir, Aristo. Quizás en otra ocasión.

—Quizás con más vino —dijo el chófer y guardaespaldas sonriendo.

—Tal vez. Pero aunque era un soplón de la CIA, Giancana tenía razón: no hay mafioso que gane a Joe Kennedy, el papá de Jack y Bobby. Los Kennedy se ganaron su final, te lo aseguro. Fui socio de contrabando del padre, que importaba whisky escocés e irlandés. Hizo tratos con Capone, y los gánsteres judíos intentaron matarlo cuando empezó a vender alcohol en Detroit. Me gustan los gánsteres judíos. Quise entrar en el negocio del cine con Meyer Lansky. Tuvimos una gran idea: porno en las jukeboxes de los bares. Hombres sentados viendo trozos de películas pornográficas. Hasta podrían comprar las jukeboxes para hacerse pajas en sus casas. Podría haber sido un negocio gigantesco, mundial. Llegamos a montar una empresa para grabar las pequeñas películas, Consolidated Television.

—Ahora hay salas X.

—Asquerosas y marginales, nuestro proyecto era mucho mejor, tenía más clase. Algún día alguien tendrá la misma idea y se hará multimillonario, un magnate.

—Con Lansky también estuviste en la famosa reunión de Cuba.

—Nunca he visto a tantos de los nuestros juntos alrededor de una mesa. Jamás. Eso aquí era impensable. Por culpa de Bugsy Siegel las Familias nos reunimos en el hotel Nacional; reservamos treinta y seis

habitaciones. Estaban Luciano, Accardo, Anastasia, Genovese, Marcello, Profaci, Trafficante, Lansky, Lucchese... Todos. Y todos rabiosos, querían recuperar su inversión en Las Vegas, que entonces no era nada. Unas mesas de juego, un hotel y mucha arena. Les dije que todos recuperarían su dinero y dimití como jefe hasta que el asunto se solucionó. Al final ganaron una verdadera fortuna y el desgraciado de Bugsy no disfrutó de su sueño. Acabó con una bala en el ojo.

—Me gustaría hacerle otra pregunta sobre la película.

—Adelante. Pero pon más vino.

Aristo obedeció y llenó las copas. Mientras lo hacía se volvió a fijar en algo que siempre le había llamado la atención desde que trabajaba para Costello: llevaba un pequeño tatuaje en cada dedo pulgar. No sabía qué representaba aquella marca, ni se lo había preguntado nunca.

—Cuando en la película el Turco le dice a Vito que tiene a los políticos metidos en el bolsillo, está hablando de usted.

—Sí —respondió Costello sonriendo como un niño travieso antes de dar un gozoso sorbo a su copa.

—¿Era usted así?

—Mi especialidad eran los sobornos a funcionarios y a políticos, entonces eran muy fáciles de comprar. Eres demasiado joven para entender lo que pasaba en aquellos años, Aristo.

—Me lo puede contar, tenemos vino y tiempo. No hay mejor combinación.

El viejo sonrió. Sonrió de verdad, a gusto y en absoluta confianza. Hacía meses que Aristo se había ganado su confianza. Era más que un amigo, era como un hijo para él. Hacía de chófer, de escolta, lo

llevaba al médico, a la tienda de comestibles de su amigo y exguardaespaldas, Alonzo Lombardi, y también a ver a su prostituta preferida, una bellísima y bronceada mujer de cuarenta años llamada Donna. Con tres copas de más, al viejo siempre se le soltaba la lengua. En aquellas veladas, Aristo conoció a los autores del asesinato de Bugsy Siegel. Aquel ático había sido testigo de secretos increíbles para historiadores, periodistas, policías, gobernantes, novelistas, guionistas... Y allí se quedaron todos. A Aristo le faltaba saber quiénes le volaron la cabeza a Kennedy. Quizás en otra ocasión.

—En los primeros años, Aristo, el FBI, la policía y el Gobierno no sabían qué coño hacer con nosotros. Cada año se encontraban cientos de cadáveres en zanjas, alcantarillas, bosques, flotando por los ríos; una locura. Cientos de cadáveres. Se mataba mucho, se vivía en total impunidad, teníamos comprado a todo el mundo.

—Luciano tuvo hasta un despacho en su celda.

—Con teléfono, licores, sus puros y una alfombra persa, como en las películas. Mejor que en las películas. Charlie Luciano no se parecía nada al tipo que hizo de él en la serie *Los intocables*, tenía la cara dorada y con alguna cicatriz de su juventud. Llevaba siempre el pelo bien cortado y peinado, como en ondas. Un pelo negro, siciliano. Su mirada era terrible si quería hacer algo terrible, daba muchísimo miedo. De todas maneras, hasta ahora las películas de Hollywood no eran nada reales. *El padrino* sí es real. Muy real. Hasta ahora las películas de gánsteres eran morales.

Costello se encendió un Lucky Strike con una de las cerillas que guardaba en una pequeña y delicada caja de marfil en la mesita de leer, al lado de su sillón preferido.

—¿A qué se refiere, Frank?

—Pues a que el malo pagaba por sus crímenes, había siempre una lección. En *El padrino* no, la familia sigue. Intacta. Y esa es la realidad, seguimos. Hay que entender nuestra época, no juzgarla. La película de ese Coppola habla de alguien que ya está en la cima, un rey, un Don. Nosotros éramos rateros, no dormíamos en casa, lo hacíamos en aparcamientos, garajes, almacenes y hasta burdeles. En casa nos esperaban las chinches o las ratas. Tuve amigos cuyo padre pagaba dos dólares semanales a la mafia como supuesta protección. La gente vivía de manera miserable en apartamentos de tres habitaciones. No tenían agua caliente, ni baño, se limpiaban como podían en una ducha comunal, se pasaba un frío espantoso, no había calefacción, ni mantas, ni edredones. He visto a gente abrigada con sacos de cemento vacíos cosidos por la madre, lo que les provocaba horribles erupciones en la piel. Éramos la chusma, *marmaglia*. Y veíamos en la calle a gente con fabulosos zapatos italianos que nosotros tardaríamos un año en comprarnos y trabajando como bestias, por un sueldo de mierda, por migajas.

—Trabajando «honradamente».

—Exacto. Entonces, los que vivían bien vivían jodidamente bien: buenos abrigos, sombreros, cochazos, joyas, mujeres preciosas, inaccesibles. Lo queríamos todo y rápido. Harlem era duro, miserable, plagado de gente pobre que se mataba a trabajar o a beber. Algunos rompieron con su familia, trabajadores, honrados italianos. Lucchese, por ejemplo. Luciano fue el que creó el sindicato; Anastasia, el gran verdugo. La *borgata* (aldea), así nos llamaban. Masseria era el gran jefe, un tipo rechoncho, asqueroso, le salía la barriga bajo el chaleco, que siempre llevaba medio abierto, tenía mal aliento, sudaba, llevaba el cuello desabrochado y la corbata aflojada.

Hasta se abotonaba mal las mangas de su camisa, era vomitivo. Encontramos un gran sistema para distribuir alcohol de contrabando. Lansky, el de las películas porno, llevaba las finanzas; Lucchese el sistema de transporte, y yo me encargaba de los sobornos.

—«Los políticos metidos en el bolsillo.»

—Eso es, el resto ya te lo he contado. Maranzano declaró la guerra a Masseria porque Maranzano solo quería a sicilianos, de su pueblo, en sus filas. Luciano fingió pasarse al bando de Maranzano y llevó a Masseria, su jefe, a un restaurante de Coney Island. Comieron langosta *fra diavola* y un plato de espaguetis con salsa de almejas rojas, todo acompañado con una botella de *chianti*. Masseria bebió y comió hasta reventar, como el cerdo que siempre era, y propuso una partida de cartas con los cafés y los licores sicilianos. En medio de la partida, Luciano se levantó de la mesa, entraron tres tipos y dispararon a Masseria. Bang, bang. Sangre mezclada con los licores sicilianos, el cerdo quedó seco en el acto.

—Con una carta agarrada en su mano. Un as de picas.

—¡Ya te lo había contado!

—Me encanta volver a escucharlo, Frank.

—Tras la ejecución, Maranzano se sintió el *capo di tutti i capi* y convocó una reunión de jefes para crear las Cinco Familias que aparecen en la película. Eran como las cinco grandes compañías del automóvil, o los cinco estudios de Hollywood. La primera vez que se supo de las Cinco Familias fue por culpa de Valachi, menudo hijo de puta. Murió el año pasado y vivió de milagro. Genovese daba cien mil dólares por su cabeza. Valachi era conductor, como tú, y empezó como sicario de Luciano. Un soplón además de un chiflado, tenía

antecedentes de locura en su familia, muchos de sus hermanos se suicidaron. Una familia muy pobre, vivían casi en la indigencia. Valachi fue el más listo, pero luego fue el primer arrepentido y dio detalles sobre las Cinco Familias. Muchos detalles, fue la primera vez que nuestro tinglado salió a la luz pública, un mazazo terrible, casi acaba con todos nosotros. Su testimonio fue transmitido en televisión. Lo malo es que el hijo de puta tenía una gran memoria y dio muchos detalles sobre la organización ante el comité del Congreso. Lo soltó todo: el organigrama de las familias, cómo nos movíamos, cómo operábamos y hasta se chivó sobre asesinatos sin resolver. Todo, absolutamente todo, fue tremendo.

—Coppola debería haber metido a Valachi en su película.

—Pronuncias mal Coppola, es con acento en la primera sílaba. Tuve un socio que se llamaba Michael Coppola, pero no creo que tenga nada que ver con él. No sé quién es este Coppola.

2

Woodside

El pequeño Francis estaba muy orgulloso de cómo le había quedado Abu, montado sobre su alfombra mágica. También el califa Ahmed con su gran turbante y el malvado visir y sus puntiagudas sandalias. Llevaba semanas dibujando y recortando siluetas con los personajes principales de *El ladrón de Bagdad*. La película lo había arrebatado. Cada decorado, traje, transparencia, la fotografía en color de Georges Périnal, la fabulosa música de Miklós Rózsa. Tras el atardecer, que siempre observaba admirado, usaba la lamparilla de su mesilla de noche para proyectar sobre la pared de su habitación infantil sus queridas siluetas. La de la princesa, la de Jaffar, la de Halima... Había conseguido un gran reparto solo con un lápiz, unas cajas de cartón y unas tijeras. También unas excelentes interpretaciones. Francis ponía la voz a cada personaje y Sabu era su preferido. Las proyecciones eran privadas, solo para él y por las noches, aunque a veces algún amigo lo visitaba y él apagaba las luces, encendía la lamparilla y le enseñaba orgulloso sus siluetas, que fascinaban a los muchachos del barrio Woodside, en Queens. En aquellas proyecciones Francis Coppola se sentía importante, respetado.

Era Francis un niño muy solitario, pero no por timidez, sino por enfermedad. Estaba enfermo de polio y no podía salir de su habitación, posiblemente se iba a quedar cojo de por vida. Su padre Carmine quedó más destrozado que Francis al escuchar las malas noticias en boca del médico. Todo fue por culpa de una acampada de los Boy Scouts, a los que Francis pertenecía con orgullo y disciplina. Mientras dormía con sus compañeros en una tienda de campaña, llovió en abundancia y el agua entró en las tiendas. A la mañana siguiente, todos los muchachos se levantaron empapados y Francis, preocupado, notó que tenía el cuello demasiado rígido. Se lo dijo muy alarmado y llorando a Carmine, pero el patriarca de los Coppola no le dio importancia y le dijo que se fuera al colegio, ya se le pasaría.

No se le pasó y un día se lo llevaron en ambulancia, y con urgencia, al hospital más cercano. Su madre, Italia, estaba destrozada y lloraba ante la camilla de su hijo menor. Carmine también estaba muerto de miedo ante su temeraria irresponsabilidad. Frente al pavor de sus padres, Francis vivió estoicamente esos pocos días tumbado en la cama del hospital, escuchando los gritos de dolor de otros muchachos afectados por la cruel enfermedad que afectaba a niños y principalmente al sistema nervioso central. Aquello podría llevar al pequeño Francis, de solo diez años, a quedar deforme, a la parálisis permanente o hasta a la muerte si afectaba a su diafragma.

Al día siguiente se despertó solo, se levantó, salió de la cama y al pisar el suelo cayó desplomado sobre las frías y duras baldosas de la planta infantil. No podía levantarse y su brazo izquierdo estaba completamente paralizado. Entonces sí se asustó de verdad, desasosiego que aumentó al escuchar a un médico francés con un

acento absurdo y fuerte olor corporal que se mezclaba con el tufo a tabaco de su consulta.

—No me voy a andar con rodeos.

—Mejor, doctor, adelante —pidió Carmine con el rostro desencajado.

—Francis, tienes que comprender que nunca más podrás volver a andar.

Madre, padre e hijo se quedaron mudos, derrotados sobre sus taburetes. Italia parecía querer gritar y lagrimear de forma desconsolada, pero no era capaz de hacerlo, más agarrotada que el joven y enfermo cuerpo del pequeño Coppola. El médico, cuyo acento a Francis le recordaba al de Charles Boyer, siguió con una perorata supuestamente motivadora.

—Tienes que ser un buen soldado, Francis. Un buen *scout*. ¿Cuál es el lema *scout*?

—Siempre listo —contestó Francis rápidamente, pero muy cabizbajo.

—Ánimo, muchacho. Ahora serás un *scout* en casa, pero siempre listo y haciendo una buena acción diaria. ¿De acuerdo?

—De acuerdo —contestó Francis sin ninguna convicción. El médico le parecía un ser completamente disparatado.

Tras escuchar las malas noticias y abandonar la consulta, llevaron a Francis a un restaurante chino, Carmine lo llevó en brazos y lo sentó sobre una silla de gastado cuero rojo. Y allí Italia sí lloró. A mares. Y lloró Carmine y lloró también Francis ante el asombro de los camareros chinos y los clientes.

Y luego llegaron los largos días, semanas y meses encerrado en su habitación, solo, aislado con sus juguetes, discos, siluetas y

marionetas, que también le fascinaban. Cada noche su hermano mayor August le contaba un cuento. Francis admiraba a August, que narraba aquellos relatos nocturnos con una convicción y una clase que a Francis le extasiaban. El pequeño intuía que August iba a ser un gran escritor, aunque su padre quería que fuese médico, igual que pretendía que Francis fuese ingeniero. Ambicionaba una buena colocación para sus hijos, había vivido el hambre y la pobreza en su infancia. Por eso, ahora que le iba bien como flautista en la radio, Carmine compraba todo tipo de juguetes a sus chicos. También algo que a todos los Coppola, menos a la pequeña Talia, de tres años, les encantaba: los petardos y los fuegos artificiales. Francis se aficionó a la pirotecnia desde muy pequeño.

August era el hermano guapo y artista, Talia la favorita de papá y Francie —así lo llamaban en casa— el cariñoso. Carmine, flautista de éxito en la Sinfónica de la NBC, siempre insistía en que no quería más artistas en casa, quería nuevos Coppola médicos, científicos, arquitectos, abogados. Había conocido el rechazo, el fracaso, el ninguneo; había sido testigo de cómo otros músicos jóvenes menos válidos, no tan capacitados, triunfaban mientras él fracasaba estrepitosamente. Carmine Coppola había sido un niño prodigio y quería haber compuesto y dirigido ópera, pero estaba estancado y apagado. Envidiaba a los que llegaban alto en la música, no llevaba bien la frustración y se estaba convirtiendo en un hombre resignado y amargado.

Francie, que adoraba a su padre, no hizo muchos amigos en su infancia, y tampoco tuvo luego muchas novias. Le acomplejaba su labio inferior y se consideraba un adefesio. Además, cambiaba demasiado de colegio por el movido trabajo de su padre músico. Para

colmo, por culpa de la polio no pudo ir al colegio como el resto de los niños. Pero no era un niño que se aburriese solo. Aunque había demostrado dotes para socializar con sus obritas teatrales y gozaba de la pertenencia a un equipo en los *scouts*, el mediano de los Coppola disfrutaba mucho de la soledad, de sus mecanos, sus juegos de ciencia, sus indios y vaqueros y sus coches de metal de la marca Ford, reyes de Detroit, ciudad en la que había nacido antes de desplazarse, con solo dos años, a Nueva York.

La televisión también fue fundamental para mitigar aquella soledad. Su programa favorito era *La hora de los niños*. En la radio Francis escuchaba a Bing Crosby, Frank Sinatra, The Andrews Sisters, Jimmy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw, Benny Goodman, Roy Rogers, Patsy Montana y Lulu Belle. Pero quien mejor mitigó esa soledad fue su hermano August, que le llevaba cinco años y le leía maravillosos cuentos de Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Julio Verne y su preferido: H. G. Wells. Su relato favorito era *El nuevo acelerador*, en el que un científico creaba una droga que hacía que quien la consumía tenía la sensación de que el tiempo iba más despacio y él mucho más deprisa que el propio tiempo.

A Francis le gustaba escuchar y observar a August con su libro en la mano, sentado, con sus vaqueros y su gorra azul de los New York Mets sobre la alfombra de su habitación. Lo hacía en posición de meditación, como la de los budistas. Al contemplarlo pensaba que su hermano mayor no solo debería dedicarse a la escritura, su gran ambición, sino a la política, al liderazgo. O a la religión, la filosofía, a algo realmente trascendente para el hombre. Porque August era un joven especialmente brillante, con una gran sensibilidad, con una aureola especial que Francis veneraba y también envidiaba.

Tampoco le fallaron sus padres. Francis engordó gracias a la comida de Italia. Albóndigas, osobucco, pan de aceitunas, *risotto*, *bucatini*, *farinata*, *prosciutto*... Carmine tocaba la flauta y el piano; melodías de Puccini, Verdi, Bernstein, Gershwin y Porter que Francis escuchaba deleitado y ensimismado desde su habitación. Encima del piano destacaban, en marcos de plata, las fotos de su abuelo Francesco, padre de Italia Pennino, inmigrante napolitano que llegó a los Estados Unidos con lo puesto en 1905. El abuelo Frank Pennino también era un artista que escribía sus propias canciones, melodías llenas de exagerado dramatismo sobre amores rotos, desgarradores lutos por madres fallecidas o ancestrales y sangrientas venganzas entre hermanos. La mayoría de aquellos inmigrantes italianos recalaron en Nueva York y sobre todo en Brooklyn, casi todos agrupados en guetos miserables, plagados de bloques de ladrillo con centenares de familias hacinadas y las mínimas comodidades para subsistir. Los primeros en salir de la miseria fueron los que se dedicaron al comercio, la albañilería, el transporte y, por supuesto, los muchachos de la mafia.

Frank Pennino era poeta y compositor de canciones napolitanas, la más famosa titulada «Senza Mamma». Siendo solo un niño componía poemas y versos, y mientras estudió piano en el conservatorio de S. Pietro a Maiella, en Nápoles, trabajó en tabernas y cafés acompañando al piano a su amigo Enrico Caruso, un joven tenor del que todo el mundo hablaba en la ciudad. El abuelo de Francis llegó a la aduana de Ellis Island, atestada de inmigrantes italianos como él, en 1905. En junio de 1917 se convirtió en ciudadano estadounidense naturalizado.

También fue el primer miembro de la familia enamorado del cine. Pennino importaba películas y llegó a ser propietario del Impero Theatre, en Brooklyn. Descubrió un filón proyectando películas mudas italianas acompañadas de sus canciones napolitanas e incluso regresó a Italia en 1931 para comprar películas rodadas allí y proyectarlas a los nostálgicos inmigrantes italianos en Nueva York, su público fiel. Aquel año el papa Pío XI agasajaba al grotesco dictador fascista Benito Mussolini en el Vaticano. La empresa de Pennino, que era amigo de uno de los socios de Paramount Pictures, se llamaba Paramount Music-Roll Company. No sería de extrañar que el abuelo de Francis contribuyera al nombre de los famosos estudios de cine.

Una tarde que jamás olvidaría, Francis vio, emocionado, cómo su abuelo subía a su habitación una caja de cartón de la que sacó un flamante proyector de 16 mm. Aquel aparato se convirtió en el rey de sus juguetes y dejó en segundo lugar a los coches, las marionetas, las siluetas, la flauta de Carmine y los cuentos de August. Francis combinaba sus proyecciones con un magnetofón en el que grababa su voz imitando a diferentes personajes de las pequeñas películas enlatadas, todas animadas. Sus rollos de dibujos eran mudos, pero él grababa todos los diálogos de Pluto, Donald y Mickey, y luego proyectaba la película con su voz grabada para cada personaje. Si algo fallaba, volvía a empezar y así se pasaba días, semanas.

La familia por parte de padre no era tan creativa como la de su madre, pero no dejaban de ser personajes fascinantes para Francis. El abuelo Augustino Coppola también tuvo que ver con el desarrollo del cine más primitivo, pues fue tan buen fabricante de herramientas que contribuyó a crear el primer Vitaphone, aparato para producir

sonido en discos con el fin de acompañar a las películas mudas. Lo mismo que estaba haciendo su nieto Francis con Pluto, Donald y Mickey.

Augustino era de familia campesina de la zona de Apulia, en el golfo de Tarento, un lugar de ensueño situado en el tacón de la bota que es Italia. Le volvían loco los pimientos, las berenjenas, la tarantela y el llamado baile de la pizzica. Contaba historias de bandidos, fornidos hombres de piel bronceada que mataban con escopetas de cañones recortados por el honor mancillado de una hermana. «*Devi morire, per mia sorella!*», gritaba Augustino mientras cerraba el puño de su trabajada mano derecha y se la besaba de forma sonora. Francis lo observaba siempre embrujado y, tras sentarse sobre sus gordos y fuertes muslos, le pedía nuevas historias de bandidos, emboscadas, escopetas y venganzas.

Carmine también llevaba sangre de artista y demostró ser un niño superdotado para la flauta. Gracias a sus dotes, logró una beca de la prestigiosa Escuela de Música de Nueva York y en Juilliard. En Detroit fue primera flauta de la orquesta sinfónica de la ciudad y adaptador oficial para la *Ford Sunday Evening Hour*. Su momento de gloria llegó cuando lo llamaron para tocar en la Orquesta Sinfónica de la NBC, en la que conoció al mundialmente famoso director de orquesta Arturo Toscanini. Fueron años muy felices para Francis. Los Coppola por fin pertenecían, gracias a su padre, a la familia del espectáculo. Ninguno de sus amigos, ni de sus compañeros de clase, hijos de obreros, de comerciantes o de policías, tenían el privilegio de disfrutar de *The Radio City Christmas Spectacular* y de los estrenos de las películas de la RKO, o de ver lo que se escondía detrás de los bastidores del Radio City Music Hall,

famoso por sus más de seis mil asientos. Francis se quedaba pasmado observando, durante largos minutos, el mural de la entrada, que le parecía maravilloso: *Fountain of Youth*. Le hacía sentir privilegiado tocar el telón, de la mejor seda, y espiar lo que escondía, como si le hubiesen dejado curiosear detrás de la cortina donde se ocultaba el viejo Mago de Oz. La cortina del Radio City Music Hall, el mayor teatro de cine del planeta, era tan inmensa que era imposible lavarla, por lo que tenía que ser reemplazada cada cierto tiempo.

Francis pensaba que podría vivir dentro de ese fastuoso y mágico templo del cine y la música, en ese lugar en el que tenía la sensación de estar metido dentro de una inmensa y dorada bola de Navidad. Esa era su gente y la de su querido padre. Y ese debía ser, por predestinación, su mundo. El teatro, los nervios, el último cigarrillo antes de que suba el telón, los retoques de maquillaje y peluquería, las cremalleras rebeldes, el sonido de los tacones, las carreras por los pasillos, los músicos afinando sus instrumentos… No se imaginaba nada en el mundo que superara aquella vertiginosa sensación, tan auténtica, fascinante. Tampoco la arrebatadora emoción de ver una película en aquella fastuosa pantalla de cine.

Trasteando y correteando mientras su padre preparaba su flauta, Francis conoció en persona a las famosísimas y preciosas Rockettes, de piernas esculturales y uniformes y sombreros deslumbrantes. Carmine llegó a dejar la Orquesta Sinfónica de la NBC para trabajar para los aplaudidos números musicales de dicha compañía. Pero no logró llegar más alto. Era un buen músico que empezó como niño prodigio, pero jamás tuvo la oportunidad de demostrar del todo su gran talento.

Cuando Francis trabajó, de adolescente, para la Western Union, se le ocurrió mandarle a su padre un telegrama falso firmado por el encargado musical de Paramount Pictures. En él se leía que lo habían seleccionado para componer la música de una nueva película del estudio. Ilusionado, extasiado, Carmine dio la noticia a familiares y amigos. Por fin podría pertenecer al selecto club de compositores de Hollywood, el de los grandes: Waxman, Herrmann, Steiner... Cuando su hijo le confesó, terriblemente avergonzado y lloroso, que era una broma, Carmine fingió no darle importancia, pero conocer la verdad fue un durísimo golpe para el patriarca de los Coppola.

Afortunadamente, la desgracia médica de Francis duró solo un año gracias a la buena decisión de Carmine de no hacer caso al absurdo médico francés, quien dijo que levantar a Francis de su cama y tratar de hacerlo andar dañaría sus músculos y tendría consecuencias letales. Carmine se puso en contacto con la organización sin fines de lucro March of Dimes, fundada por el presidente Franklin D. Roosevelt para combatir la polio. Un fisioterapeuta de la organización visitó a Francis para que cada día levantase el brazo un poco más. Y finalmente consiguió sacarlo de su habitación. Cuando regresó al colegio, sus compañeros de clase lo recibieron muy contentos, algo que no sucedió con su profesora. Francis no era buen alumno: era indisciplinado, muy despistado, nada amigo de la autoridad y un estudiante mediocre. A pesar de todo, y para animarlo, la dirección del centro pensó que debía ser nombrado Guardián, una condecoración que solo tenían los alumnos elegidos que destacaban por sus dotes, ya fuese en deportes, matemáticas, redacción, trabajos para la comunidad... Francis caminaba cojeando por los pasillos del colegio, pero lo hacía orgulloso con su insignia de

Guardián. Todos los alumnos lo observaban; unos admirados, otros de forma envidiosa o despectiva. Solo una semana después, al final de una aburrida clase de Geografía, su profesora observó la insignia de forma despectiva y le soltó sin el más mínimo tacto: «No te has ganado esa insignia, lo único que has hecho es estar enfermo». Cerró su libro de geografía y salió del aula sin despedirse de él. A Francis aquellas catorce palabras sí que lo dejaron entumecido; fue peor que los dolores en el hospital, peor que los días de soledad. Y sentado en su pupitre, solo en el aula, lloró de rabia.

No mejoró en los estudios y además hizo novillos. Su gran aliado fue su hermano August, que no sentía ningún remordimiento por saltarse las aburridas clases y se llevaba a Francis a todas partes. Aunque la diferencia de edad era de cinco años, a August no le importaba compartir muchas horas con su hermano, y Francis estaba encantado. Su hermano mayor era guapo, listo, libre y talentoso, había empezado a ganar concursos de escritura en el colegio y hasta le escribió un trabajo que tenía que presentar sobre Hemingway. Entre los lugares a los que se escapaban los dos Coppola en sus novillos estaba la famosa juguetería de Albert C. Gilbert. Este, conocido como «el hombre que salvó la Navidad», vendía populares equipos de electricidad, óptica, física, fundición de metales, soplado de vidrio, magnetismo y el preferido de Francis: el de radiactividad. Por uno de ellos pagó cincuenta dólares de la época, una buena suma que ahorró durante meses. Sentía tal pasión por la tecnología y la ingeniería que sus compañeros del colegio lo apodaron Ciencia.

Otro de los lugares a los que Francis acompañaba a su hermano mayor eran las matinales de los cines. Ver películas haciendo novillos, como un acto prohibido, era mucho mejor que hacerlo en

cualquier otro momento. En el Center Theatre de Boulevard Queens, cerca de la calle 45, tres películas le marcaron la infancia, las tres basadas en textos de un escritor inglés cuyos relatos August le había leído en su habitación: H. G. Wells. Una de ellas fue *El hombre que podía hacer milagros*, dirigida por Lothar Mendes, en la que un insignificante dependiente de unos grandes almacenes descubre que alguien le ha dado un poder con el que puede hacer lo que quiera, maravillas que pueden dar la felicidad a los que le rodean.

Los años de novillos y programas dobles en el Center Theatre y el imborrable olor a ambientador, sudor, tabaco, chicle y palomitas quedaron en la memoria y los nostálgicos recuerdos del cadete Coppola, de la promoción de 1956 de la Academia Militar de Nueva York, en Cornwall-on-Hudson. Internado de preparación universitaria, a 97 kilómetros de la Gran Manzana, la academia militar —en la que también ingresó el último descendiente de Abraham Lincoln— era una de las más antiguas de los Estados Unidos. Allí Francis aprendió algo de liderazgo, una de las asignaturas fundamentales del centro, y ganó algunos dólares escribiendo cartas de amor para las novias de sus colegas de barracón. Pero no le gustó nada el trato de los cadetes mayores hacia los más jóvenes, con durísimas novatadas, algunas casi criminales. También le repugnó la exagerada disciplina física por parte de los supervisores. Y por eso una tarde se escapó.

Libre de la disciplina miliar y sin su uniforme, Francis llegó con lo puesto y el dinero ganado con las cartas de amor a la ciudad de Nueva York y vagó por ella durante algunos días, comiendo y durmiendo como un vagabundo, en jardines, parques, paradas de autobús, observando las espectaculares marquesinas, los cines, las

tiendas de electrónica; a los mendigos, las putas, los chulos, los matones, los camellos, los policías... Sabía que en casa le iba a caer una buena bronca, pero disfrutó cada minuto de aquella locura de juventud. Algún día escribiría sobre ella, se dijo.

Tras la bronca y el perdón de Carmine e Italia, August le animó a probar con el teatro. «¡Has nacido en una familia de artistas!», le dijo su hermano, y también le recordó que con solo cinco años Francis había descubierto una consola de luces y una máquina de efectos de niebla en un teatro y se había quedado fascinado con lo que se podía hacer con ellas, con la iluminación y realización teatral. Francis estaba hecho para el espectáculo, llevaba escribiendo desde los quince años obras de teatro, y August le animó a presentar una solicitud de admisión en la Universidad de Hofstra, Long Island, un lugar en el que se potenciaba la creatividad como pocos en los Estados Unidos. Le sugirió que se presentase a la audición con el papel de Cyrano de Bergerac que había hecho en la escuela de secundaria. Cyrano suplantaba a un amigo para que su amada quedase prendada ante su talento con las palabras, igual que Francis con sus compañeros de la academia militar. Ataviado con una enorme nariz falsa, su espada de cadete y una pamela de su madre convertida en sombrero de espadachín, el joven Francis pronunció ante el expectante y serio jurado su momento favorito de la obra del francés Edmond Rostand:

—¿Qué quieres que haga? ¿Buscar un protector, un amo tal vez? ¿Y como hiedra oscura que sobre la pared medrando sibilina y con adulación cambiar de camisa para obtener posición? No, gracias.

Los dejó atónitos.

Coppola entró en Hofstra y enseguida destacó entre el resto de los alumnos. Tenía madera de líder y la disciplina militar le ayudó a dirigir: sabía acaudillar equipos, diseñar y montar decorados, iluminar, idear artilugios para la puesta en escena, efectos de sonido y visuales, dirigir de forma pasional y veraz a los actores... Representó una obra de Eugene O´Neill, *The Rope*, con acompañamiento musical propio y decorados que él proyectó y levantó. Fue un éxito y, poco a poco, fue ejerciendo un poder más allá de las tablas. Francis, presidente de una organización estudiantil, logró, mediante una argucia burocrática, hacerse con todo el dinero destinado a producir los espectáculos teatrales, hasta entonces en manos solo del profesorado. Fue un golpe de timón que trajo un nuevo régimen a Hofstra: los alumnos tomaban el mando, ellos producirían las obras libremente. Aunque más bien fue Francis quien tomó el mando, porque se puso a dirigir todas las obras. Su poder era ilimitado, exagerado, casi mesiánico. Siempre llevaba una libreta a todas partes en la que apuntaba ideas para futuras obras, diálogos que le parecían ingeniosos, dibujos para escenografías... El gran éxito teatral de Francis Ford Coppola en Hofstra fue *Inertia*, obra basada en *El hombre que podía hacer milagros*.

Un gris lunes por la tarde, después de clase y poco antes de acabar sus estudios en Hofstra, Coppola entró en un viejo cine en el que proyectaban *Octubre*, película muda de propaganda soviética escrita, dirigida y montada por el famoso cineasta Serguéi Eisenstein, con música de Dmitri Shostakóvich y basada en el libro *Diez días que estremecieron el mundo*, del norteamericano John Reed. Cuando Francis contempló la célebre escena del puente, le costó pestañear y cerrar su gran boca. Los contrarrevolucionarios asesinaban a los

manifestantes y se abrían los puentes colgantes que comunicaban con el centro de la ciudad para evitar que los exaltados llegasen al palacio del zar. Cuando el puente se levantaba, Eisenstein mostraba el cadáver de una mujer cuya larga melena quedaba atascada en mitad del cruce. Al otro lado, el cadáver de un caballo blanco.

Tras aquella proyección, Coppola apuntó en su libreta: «El lunes fui al cine. El martes quería HACER cine».

3

Sunset Boulevard

«Un golpe de suerte es fundamental para triunfar, pero no sirve de nada si no estás preparado cuando llega.» Robert Evans lo repetía mucho, casi cada día. A sus subordinados, a sus jefes, a su secretaria, por teléfono, en el club de tenis, en el de golf..., donde fuese. Su golpe de suerte le había llegado en una piscina, concretamente en la piscina del Beverly Hills Hotel, en el 9641 de Sunset Boulevard, Hollywood. En ella se habían bañado huéspedes tan famosos como los duques de Windsor, Raniero y Grace Kelly, John Wayne, Henry Fonda o Elizabeth Taylor. También había sido testigo de las grandes cogorzas y juergas del Rat Pack, con Frank Sinatra a la cabeza.

Evans no vivía en Hollywood, sino en Nueva York. Allí trabajaba para la boyante empresa de modas de su hermano Charles, llamada Evan-Picone. Tras participar en la Segunda Guerra Mundial, Charles logró trabajo de vendedor en la tienda de ropa de una tía en la ciudad de Nueva York. Era muy buen comercial y muy buen relaciones públicas. En 1949 conoció a Joseph Picone, un inmigrante de Sicilia y gran sastre. Con él fundó Evan-Picone. Evans quitó la ese para pronunciar mejor el nombre de la empresa, que fue un rotundo éxito. Charles contrató a su madre, Florence, como directora de ventas, y a su hermano Robert como vendedor. Al cabo de solo dos años, los

hermanos Evans eran millonarios. Los dos eran guapos, ricos y cameladores, sobre todo Bob, que con su bronceado y su negra y engominada cabellera se daba un aire a Rodolfo Valentino. Las fiestas babilónicas y espléndidas cenas, los mejores trajes y el sexo en lujosos apartamentos o habitaciones de hotel de la Gran Manzana empezaron a ser algo habitual en sus vidas.

Evans vendía ese gran golpe de suerte en la piscina del Beverly Hills Hotel como el de un joven con buena cara que fue invitado a formar parte de Hollywood de forma fortuita, pero lo cierto es que ese joven bronceado estaba forrado y sobre todo estaba muy bien relacionado. Su entrada en el mundo del espectáculo, contada por él hasta la extenuación, discurre de la siguiente forma: Evans se estaba bañando en la piscina del hotel. Su aspecto era envidiable: joven, guapo, delgado, moreno. Una mujer de unos sesenta años se acercó y le dijo:

—Disculpe, joven. ¿Es usted actor?

—Sí, lo fui hace tiempo.

Evans no iba de farol, decía la verdad. Había aparecido en *Revuelta en Haití*, de Jean Negulesco, y en *Sinuhé, el egipcio,* de Michael Curtiz, las dos rodadas en los estudios de la Twentieth Century Fox. La señora que le preguntaba en la piscina por su experiencia como actor se presentó: era Norma Shearer, Óscar a la mejor actriz que había trabajado a las órdenes de leyendas de cine como David Wark Griffith, Victor Sjöström o Ernst Lubitsch. Shearer había sido estrella de la Metro en los años dorados de los estudios, cuando los gobernaba el tiránico Louis B. Mayer. Este, tras la repentina muerte del marido de la actriz, el joven productor Irving Thalberg, no permitió a Norma dejar el cine y la obligó a cumplir su

leonino contrato. Tras abandonar la Metro, en la que estuvo a punto de protagonizar *Lo que el viento se llevó*, Shearer se casó con Martin Arrouge, su profesor de esquí.

Siguió observando a Evans, de arriba abajo. El joven tenía una figura delgada y bronceada, negro pelo en pecho, pobladas cejas, nariz fina y aguileña, y una mirada algo conspirativa. Cuando lo observabas no sabías a ciencia cierta lo que pensaba y mucho menos lo que realmente esperaba él de ti. Un botones del hotel le pasó a Evans un teléfono, tenía una llamada de Nueva York. Cuando terminó la breve conferencia, Shearer, que tenía bastante buen tipo para su edad, siguió preguntando. A Evans le dio la sensación de que la mujer llevaba unas cuantas copas encima.

—Joven, ¿por qué siempre está al teléfono? —preguntó Shearer sonriente.

—Tengo que pagar las facturas.

—¿No será usted corredor de apuestas?

—No, claro que no —contestó Evan, ligeramente ofendido.

—¿Le gustaría interpretar a mi difunto marido, Irving Thalberg, en una película? En la Universal están rodando *El hombre de las mil caras*. Mi amigo Jimmy Cagney interpretará el papel de Lon Chaney. Irving lo descubrió. Era muy joven para dirigir un estudio.

Irving Thalberg había sido el jefe de producción de Universal, donde Lon Chaney interpretó a Quasimodo en *El jorobado de Notre Dame*, pero posteriormente fue contratado por un sueldo descomunal en MGM, donde también Chaney pasó la mayor parte de su carrera. Evans no se pensó dos veces su respuesta a la oferta de la viuda de Thalberg.

—Señora Shearer, para mí sería un gran honor.

Solo dos horas después, Evans cogió un taxi, se plantó en los estudios Universal e hizo una breve prueba con el mismísimo Cagney, una eminencia de la interpretación. Cagney se había hecho famoso interpretando a un gánster en *El enemigo público* y se llevaron bien. La película acabó siendo un correcto biopic y la interpretación de Robert Evans, que apareció en los créditos como Robert J. Evans, un verdadero horror.

Tras el rodaje, Evans voló a Nueva York y continuó su vida de *playboy*. Ligues, champán, habanos, cenas, fiestas... Su sala favorita era el Morocco, cabaret con clientes tan legendarios como Truman Capote, Ginger Rogers, Rita Hayworth, Gary Cooper, Humphrey Bogart, Marlene Dietrich, Salvador Dalí, Charles Chaplin, George Gershwin o Marilyn Monroe. Una de aquellas largas y divertidas noches del Morocco se le acercó un hombre con bigotito blanco y enormes gafas de pasta negras. En su mano derecha, adornada con un caro anillo en su meñique, llevaba un gran puro habano. Era Darryl F. Zanuck, uno de los productores que hicieron posible la edad de oro de Hollywood. Zanuck había contratado a Cagney para *El enemigo público* y era el productor de obras maestras del cine como *Las uvas de la ira*, *¡Qué verde era mi valle!*, *Eva al desnudo*, *¡Viva Zapata!* o *Pasión de los fuertes*. Había producido a gigantes, directores de la talla de John Ford, Joseph L. Mankiewicz o Elia Kazan.

—Joven, estuvo bien como Thalberg, aunque él no era tan guapo ni tan moreno. Era un tipo pálido y enfermo.

—Gracias, señor Zanuck.

—¿Le gustaría interpretar a un torero?

—¿Cómo?

—A un torero, usted tiene aspecto de torero. Voy a rodar, con mi amigo Henry King, la adaptación de la obra *Fiesta*, de Ernest Hemingway. ¿Conoce a Peter Viertel?

—No.

—¿*La reina de África*?

—Sí.

—El guion es suyo.

—Lo único que sé de toros es lo que vi en *Sangre y arena*.

—Esa también es mía. Con la Hayworth y Tyrone Power. En *Fiesta* también saldrá Power. Y Ava Gardner y Errol Flynn. Rodamos en España, Francia y México. ¿Se anima a hacer de torero?

Evans sonrió y no tardó ni dos segundos en aceptar la oferta del famoso productor de la Twentieth Century Fox. Era rápido, ambicioso y tenía mucha prisa por ser famoso, así que no iba a perder semejante oportunidad. Era su segundo personaje en una película de Hollywood en solo seis meses.

—Por supuesto, señor Zanuck.

—Bien, lo primero que hará es ir a México a entrenar, tiene que saber torear.

—Cuente con ello.

Zanuck impuso a Evans en el reparto de *Fiesta*, y cuando el resto se enteró de que un joven bronceado nacido en Nueva York iba a interpretar al torero Pedro Romero, decidieron mandar un incendiario telegrama al productor quejándose de la elección y denunciándola como un disparate. Lo firmaron Eddie Albert, Tyrone Power, Ava Gardner y hasta el mismísimo Ernest Hemingway. Errol Flynn no quiso firmarlo, le pareció un abuso contra alguien que empezaba y que no podía defenderse. A Zanuck también le pareció

un acto despreciable de veteranos del cine ante un joven que solo se estaba esforzando, y muy duro, por hacer carrera en Hollywood, su gran sueño.

Tras tres duros meses de entrenamiento para saber cómo sostener y manejar un capote y saber lo que era hacer un quite, la chicuelina, la verónica o la tafallera, Evans comenzó a rodar sus escenas. Zanuck apareció en pleno rodaje, agarró con decisión el megáfono que manejaba Henry King, se subió a una silla plegable y gritó a todo pulmón: «¡Señores, préstenme atención, silencio! ¡El chico rodará la película y, si a alguien no le gusta, puede largarse!». Cuando Evans vio a aquel elegante y decidido señor con un megáfono y recordando quién mandaba, algo cambió en él.

Sus espantosos trabajos como actor en *Fiesta*, *The Fiend Who Walked the West* y *Mujeres frente al amor* le ayudaron a convencerse de que la interpretación no era lo suyo y a tomar la decisión de buscarse la vida como productor. Aspiraba a lo más alto: dirigir un estudio de Hollywood. Y lo primero que hizo Robert Evans para ser tomado en serio en Hollywood fue tirar de chequera y comprar los derechos de una novela que le aseguraron que iba a ser un pelotazo. Se titulaba *El detective*, su autor era Roderick Thorp y su editorial Dial Press. Evans pagó 5000 dólares por los derechos y se fue directamente a la Twentieth Century Fox, donde sabía que lo recibirían como es debido tras ser apadrinado por Zanuck. Allí se citó con el productor David Brown. Educado en la Escuela de Periodismo de Stanford y Columbia, Brown empezó escribiendo horóscopos, luego fue crítico teatral y publicó artículos junto a su amigo de la infancia Ernest Lehman, más tarde guionista de *Con la muerte en los talones* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Brown comenzó en el cine

en el departamento de guion de la Fox, empresa en la que había ascendido. Tenía fama de buen conversador y persona afable. Uno de sus lemas era: «En este negocio eres un artista o un vendedor. Cuando te quedas en el medio, se vuelve problemático».

Robert Evans jugó sus cartas ante Brown rápido y muy bien. Tenía los derechos de un futuro éxito y se lo traía a la Fox. A cambio le pidió a Brown «sus propios despachos y un contrato para producir tres películas». Brown le dijo que sí, le gustó aquel tipo y tenía madera de productor yendo siempre al grano, sin perder el tiempo.

Si Evans se hubiese limitado a vender *El detective* a la Fox, podría haber ganado un millón de dólares. Pero sus ambiciones eran otras.

4

Greenwich Village

El orondo Mario Gianluigi Puzo tenía cuatro aficiones: la comida, los grandes puros, las camisas con cuellos exageradamente grandes y el juego. Esta cuarta afición era la peor, el póker le estaba arrasando la salud y el bolsillo. Iba a cumplir sin remisión los cincuenta años sin ganarse la vida como Dios manda. Se sentía un buen escritor, pero no valorado, pues de nada servían las buenas críticas literarias si seguía siendo un perdedor. De broma, le decía a su mujer Erika que él era «el gran Don, el gran Don nadie». Escribir bien y tener buenas reseñas no le libraban de los miles de dólares en deudas acumuladas, del dinero prestado por amigos o de no poder volver al Russian Tea Room, restaurante en el que le encantaba sentarse frente a su caviar americano sobre blinis, en esas cómodas banquetas rojo cereza brillante, observando el fabuloso techo dorado que invitaba a imaginar una nueva historia, un nuevo personaje, un diálogo ingenioso. O a recordar el consejo que le había dado su padre sobre las cartas: «Mario, es mejor ser el mejor jugador de una mesa fácil que el perdedor de una mesa difícil».

A la crítica le encantó su primera novela, *La arena sucia*, publicada cuando tenía treinta y cinco años. Se trabajó mucho a Walter Mosca, su protagonista, un veterano norteamericano de la

Segunda Guerra Mundial —como él— que vuelve a una devastada Alemania con su novia Hella, inspirada en su mujer Erika. La novela, sobre el estraperlo y la miseria humana, le sirvió mucho para exorcizar aquel tiempo vestido con el uniforme del Ejército del Aire en Alemania. La siguiente, *La mamma*, publicada una década después, le parecía mucho mejor novela, más madura, fina, poética, con más literatura en sus páginas. La protagonista era Lucía Santa, inspirada en su luchadora madre, una mujer sabia, a veces dura, llevada siempre por una entrega absoluta a su familia y a la vida. A Mario le fascinaban las madres como personaje literario.

La suya, una inmigrante analfabeta de la zona del sur de Nápoles que dio a luz a ocho hijos, siempre estaba en su mente, era su referente moral, igual que en las películas de James Cagney o Paul Muni. A la hora de escribir, mamá era perfecta para los personajes veteranos que expresan sabiduría, justicia, equilibrio, protección, amor por la familia. Equilibrio y pragmatismo, lo que él necesitaba y no tenía. ¿Dónde estaba aquel buscón que llegó a pedir limosna en las calles, que sufrió todo tipo de trabajos precarios, que ya adolescente acabó siendo un ducho jugador de póker? Puzo no acababa de despegar, estaba muy cansado, su lucha por ser un escritor reconocido y exitoso parecía haber llegado a su final, a un punto de estancamiento, ese momento en el que debes reconocer que nunca vas a lograr lo que perseguías con terquedad. Estaba a punto de darse por vencido y dedicarse a otra cosa, al periodismo quizás, a escribir como negro, a seguir escribiendo mierdas con su pseudónimo, Mario Cleri. Basura como *Ponte a prueba: ¿te diriges a un ataque de nervios?*, *La joven cuñada salvaje de Big Mike*, *Los seis millones de tiburones asesinos que aterrorizan nuestras costas*

o *Chicas atrapadas en el casino Riviera's Flesh*. A la mierda la gloria literaria, se estaba convirtiendo en un amargado, en un gordinflón frustrado.

Una noche, para despejarse y, por qué no, emborracharse, fue al Café Au Go Go, de Greenwich Village. Conocía a los propietarios Howard y Elly Solomon, y le apetecía volver a ver sobre un escenario a su salvaje amigo Lenny Bruce, que también estuvo, como él, en la Armada estadounidense, a bordo del USS Brooklyn y luchando en el norte de África y en Italia, que conocía mejor que él. Le había hablado de Palermo, de Anzio. En uno de sus permisos, Lenny actuó para sus compañeros vestido como una *drag queen*. Montó tal escándalo que fue sancionado y sometido a un reconocimiento médico. Cuando el médico le preguntó por qué se había vestido de mujer, respondió sin inmutarse: «Doctor, siento incontrolables impulsos homosexuales por otros hombres uniformados». No le imputaron ninguna violación de las regulaciones navales y encima logró librarse del ejército dándose de baja «en condiciones honorables, por no ser apto para el servicio naval». Ya como civil, se unió a la *stripper* Honey Harlow, tuvo una hija y se ganó la vida como guionista de cine en Paramount. Aunque le pagaron bien, y con ello alimentó a su familia durante una buena temporada, ninguna de las tres películas en cuyo guion colaboró llegaron a rodarse.

Aquella noche Lenny vestía un buen traje, conjuntado con una fina corbata negra y una camisa blanca resplandeciente, y lucía un excelente corte de pelo. Estaba inspirado, encadenando su magistral fraseo a la velocidad del rayo. Era la comedia más parecida al jazz, improvisada, libre, fluida. No era comedia, era la vida. Lenny era divertido, pero también vulgar, bravucón, ofensivo. «Mi mejor amigo

de la infancia se llamaba Carmelo, su padre tenía una peluquería con un solo sillón y un cartel en el escaparate que mostraba solo tres tipos de corte de pelo. Y se leía: "Lo primero que mira un jefe es tu pelo, tus uñas y tus zapatos". Creo que un jefe del Departamento de Energía Atómica que busca esas cualidades en los candidatos lo más probable es que sea maricón.» La sala estalló en carcajadas, masculinas y femeninas. Lenny dio una calada a su cigarrillo, sonrió y siguió. «La madre de Carmelo era manicura y la puta del barrio.» Murmullos, alguna risa nerviosa. Volvió a sonreír. «Esos símbolos de mi infancia se han perdido, ¡qué pena! El médico rural, la puta del barrio, el tonto del pueblo y la familia de borrachos del otro lado de las vías han sido sustituidos por el comunista, el yonqui, el maricón y el *beatnik*.» Más carcajadas. Entre la nube de humo de los cigarrillos, Lenny señaló a alguien entre el público, a un tipo con gafas de pasta negra. Era Allen Ginsberg, el famoso poeta de la contracultura y abiertamente homosexual. «¡Todos ellos representados por Allen Ginsberg! ¡Hola, Allen!» La sala volvió a estallar en sonoras carcajadas, Ginsberg casi se cae con su silla al suelo. Reía y aplaudía, como su novio, Peter Orlovsky. Lenny era un cómico alucinante, sabía cómo calentar al público, hasta al más difícil. Tras la actuación, Puzo se acercó a saludar a su amigo.

—Mario, gracias por venir.

—Has estado fabuloso.

—Gracias, gordo. ¿Qué te pido?

—Nada, nada, me voy ya.

—Cállate y dime qué te pido, anda.

—Gin-tonic.

—¡Un gin-tonic y un whisky solo! —gritó Lenny al barman, un negro enorme—. ¿Cómo va todo?

—No quiero aburrirte con mis penas después de tantas risas.

—No me jodas, Mario.

—Hay poco que contar, sigo haciendo mierdas con pseudónimo. No las pagan mal, pero tengo a unos tipos a los que debo mucho dinero y están empezando a impacientarse. Ya sabes que me pierden las cartas.

—A mí me pierden otras cosas que me acabarán matando, las cartas no creo que te maten.

—Tengo deudas muy altas y las tengo con gente muy oscura. Estoy realmente asustado por primera vez en mi vida. No conoces a mis acreedores, querido Leonard.

—No, pero tú no acabarás en la cárcel por obscenidad.

—Acabaré en el maletero de un coche con un tiro en la boca.

—Tú no cabes en el maletero de un coche, gordo.

—Hablo en serio —dijo Puzo muy serio.

—Lo sé, perdona. Saldrás de esta. ¿Qué escribes ahora? Me refiero a escribir de verdad, no esas mierdas como negro o con pseudónimo.

—Tengo algunas anotaciones para la nueva gran novela americana, un libro que, si lo termino, acabará alabando un crítico del *Times* por su realismo poético y mi destreza a la hora de retratar la cerrada comunidad italoamericana.

—Y que no leerá nadie.

—Ni Dios. No voy a engañarme, nunca seré un Melville, ni un Dos Passos.

Puzo se encendió uno de sus largos puros y Lenny lo secundó con un Pall Mall. El inmenso barman negro les sirvió sus copas. Puzo

observó ensimismado su copa de ginebra. En la jukebox alguien puso el tema «Amapola».

—Me encanta esta canción.

—Es preciosa.

—No soy de dar consejos, los odio con toda mi alma. Pero esta noche te voy a dar uno, Mario.

—Tú dirás.

—Escribe para la gente. Para mi carnicero o para mi camello, no para un puto crítico del *New York Times*.

—Es fácil decirlo.

—Lo fácil es ponerte mil excusas de mierda. Basta de excusas, Mario. Es hora de madurar de una vez y de agotar ediciones, ¡de vender por miles, millones! Habla de lo que conoces, pero con algo de sangre. Que no puedan cerrar el libro, haz que no se enteren de que son las siete de la mañana y están en un puto ferry o en un sucio y atestado vagón de camino a la oficina.

—Puede que lo haga.

—Nada de «puede». Hazlo, gordo.

5

Muscle Beach

A George Lucas le fascinaba observar a Francis Ford Coppola en acción, su forma de moverse, de comunicarse con el equipo, de discutir con el estudio por teléfono. Las facciones de Francis no eran delicadas, tenía propensión a engordar, barba muy oscura y dejada, gafas negras de pasta, dentadura caballuna, labios rechonchos, nariz redonda. Le gustaba mucho tocarse la cara con sus manos regordetas; cuando meditaba una idea se llevaba la mano a la boca y cuando la expresaba movía las manos de forma desmesurada, a veces teatral, como un mimo. En esos momentos era dramaturgo, director de cine, productor, político, vendedor, mago, hechicero, maestro de ceremonias, domador. Francis tenía una voz aguda, casi femenina, que no cuadraba con su cara y su cuerpo vulgares, nada delicados. A veces, cuando se ponía demasiado intenso o se quejaba de un plano mal rodado o una interpretación floja, esa voz podía resultar martilleante, insoportable. Francis tenía veintinueve años, pero aparentaba más, y encima era algo zambo, con un andar disforme por culpa de la poliomielitis sufrida en la infancia. Ya tenía amplias nociones de dirección teatral, adoraba a los actores, los ensayos, las improvisaciones, el montaje, los aspectos técnicos de un rodaje, los

decorados… Para tener esa edad, su carrera era sobresaliente, un ejemplo para muchos.

Coppola era el gran mentor de Lucas y cada día de rodaje de *Llueve sobre mi corazón* le había enseñado algo de cine y algo de su propio país: la película era una *road movie* y habían recorrido juntos medio Estados Unidos. Pero su beca, convertida en una profunda amistad, no fue una carambola del destino. Lucas no era un novicio cualquiera; Coppola conocía muy bien su reputación en la USC, la Universidad de California del Sur. Francis tenía muchos amigos allí, aunque él se había matriculado en la UCLA, la Universidad de California en Los Ángeles, la misma de Jim Morrison antes de fundar The Doors. Igual que a Morrison, a Coppola no le gustó el plan de estudios ni el alumnado de la UCLA.

En aquellos años en la UCLA, en los que eran admiradas y seguidas las clases de directores como Stanley Kramer o Josef von Sternberg, Coppola entabló una relación casi de hermandad con un amigo de Jim Morrison llamado Dennis Jakob, estudiante brillante, muy culto y tan tímido como vehemente con unos cuantos vinos o un porro de marihuana no demasiado cargado. En la universidad lo llamaban Rata y solía vestir una gabardina negra con grandes bolsillos cosidos en su interior para robar los cientos de libros que codiciaba, leía y estudiaba. Con Rata, Jim Morrison desarrolló el concepto de «mente universal», la disolución de la conciencia personal en la «naturaleza primitiva del universo». Gracias a Jakob, Morrison escribió la canción «Universal Mind»: «Estaba haciendo tiempo en la mente universal. / Me sentía bien. /Estaba cambiando las llaves, / estaba liberando a la gente». Dennis y Jim hablaban durante horas de Nietzsche mientras sus compañeros de fiesta lo

hacían de Vietnam, de los republicanos, del mejor LSD o de Shirley, la rubia de tetas espectaculares que se pasaba las noches fumando y dando la tabarra con el cine *underground* de Kenneth Anger. Una noche, hablando del dios Dioniso, Jakob le recordó a Morrison un verso del poeta, pintor y místico William Blake: «Si se limpiaran las puertas de la percepción, todas las cosas aparecerían ante el hombre tal y como son en realidad, infinitas». «Hagamos un grupo que se llame Las Puertas», le dijo Jim a su amigo filósofo.

El indomable alumno Coppola también quedó fascinado y seducido por Rata. Los fines de semana, libres de las obligaciones académicas de la escuela de cine, se los pasaban en Muscle Beach, zona regentada por culturistas y plagada de chicas preciosas. Francis demostraba saber mucho de cine y muy poco de chicas; era un desastre con ellas, tímido, retraído, siempre acomplejado por sus torpes andares, su sobrepeso y su desproporcionado labio inferior.

Lo que más sacaba de quicio a Coppola era la estúpida arrogancia de muchos de los alumnos de la escuela de cine, la mayoría niños de papá con ínfulas. Las proyecciones de los estudiantes se organizaban los viernes por la noche y las más importantes dos veces al año, al final de los talleres de cada semestre. A aquellas proyecciones asistían profesionales de la industria del cine de Los Ángeles, directores y guionistas que eran objeto de las burlas del alumnado, para Coppola una panda de niñatos que despreciaban a los veteranos, se emborrachaban con vino barato, dormían en las butacas de la sala de cine o ni asistían a las proyecciones y se iban a beber y a fumar maría a un garito que había cerca de los barracones de los alumnos llamado Gypsy Wagon, un bar sobre ruedas que era como un carromato de gitanos. En ese estrafalario local, los

estudiantes de cine tenían fama de pijos gilipollas, de pseudointelectuales presuntuosos y absurdos que solían liarla con broncas y numeritos absurdos. Coppola detestaba ver cómo aquellos holgazanes se pasaban el día pavoneándose y largando de forma pretenciosa sobre Godard o el cine *underground*.

Aun así, le encantaba beber, hablar y filosofar con Dennis Jakob. Rata era un joven tremendamente brillante, casi un sabio. Con él, Francis aprendía y pergeñaba películas nunca vistas por el público ni por la industria; se pasaban así horas, noches, días, el tiempo se congelaba hablando. Pero Jakob tampoco era un hombre de acción y posiblemente no iba a rodar una película en su vida. Aun así, Francis sabía que el poso que estaba dejando en él iba a ser fundamental en su obra.

Y, además de cine y literatura, Dennis Jakob sabía de magia, algo que también fascinaba a Jim Morrison y a Orson Welles. En aquellas noches de vino, cigarros y largas e intensas conversaciones, Francis y Dennis hablaron largo y tendido de una novela corta que Orson Welles había intentado adaptar al cine: *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Lo había intentado incluso antes de su famosa *Ciudadano Kane*, iba a ser su debut en Hollywood. Nadie había tratado de volver a esa novela protagonizada por Charles Marlow, cuya misión es emprender un viaje desde Londres al río Congo en busca del jefe de una explotación de marfil apellidado Kurtz. «Alguien tiene que hacer esa película algún día, Francis, podría ser una absoluta obra maestra del cine», dijo Jakob a un Coppola al que se le iluminaron los ojos. «La haremos, algún día la rodaremos», le respondió Coppola de forma tan tajante como convincente. Aquella noche, dedicada casi enteramente al cine de Welles y a la obra de

Conrad, Jakob también le recomendó *La rama dorada*, de James George Frazer, una obra compleja que defiende que las viejas religiones eran cultos de fertilidad basados en el sacrificio periódico de un rey o líder militar sagrado.

Otra excepción a la mediocridad, la vagancia y la altanería del alumnado de la UCLA fue su profesor Edgar Brokaw, uno de los docentes más comprometidos y queridos en la universidad, un tipo que amaba su trabajo y el cine. Puede que no amase nada más, pues trabajaba hasta muy tarde y de su vida privada poco o nada se sabía. Quizás no la volvió a tener tras la trágica muerte de su amada esposa, Beatrice Branscombe Tenney; quizás para Brokaw solo quedaban el cine y sus alumnos, los futuros cineastas que llamarían a las puertas de los grandes estudios o apostarían por el cine de trinchera, el independiente. Brokaw tenía algo que el joven Francis desarrolló más tarde: era un imán para los que amaban el cine, no para los arrogantes y ociosos niños bien. Contagiaba ilusión y pasión. Cuando los alumnos se reunían en su despacho, le confesaban sus miedos, todos los obstáculos que tenían por delante para hacer cine. Y él los animaba, les daba el empujón necesario para recuperar su ánimo, para buscar el necesario espíritu de lucha.

Pero a pesar de las sabias y motivadoras enseñanzas de Jakob y de Brokaw, Coppola sabía que debía dejar la escuela de cine, pues pensaba que el cine se aprendía rodando, no filosofando. Tras devorar libros sobre teoría y técnica cinematográfica, rodar cortos imitando a Eisenstein y Pudovkin y asistir a las proyecciones de clásicos o de cine de vanguardia y cine europeo en el Museo de Arte Moderno, su siguiente y lógico paso era abandonar toda esa palabrería. Menos rajar sobre Fellini, Antonioni, Godard, Bergman y

Dreyer y más escribir, producir, dirigir, montar. Al llegar a la UCLA, Coppola pensó que podría crear un grupo de cineastas como creó un grupo de teatro en Hofstra, pero ahora le parecía imposible. Tanto que hasta pensó en volver al teatro, donde tan bien le había ido, y dejar el cine para todos esos charlatanes que hablaban y hablaban de cine pero no hacían películas. Además, a Coppola le indignaba que todos aquellos patanes y su puré contracultural mirasen por encima del hombro a los veteranos que hacían cine entonces, cineastas como Lewis Milestone, George Cukor, Vincente Minnelli, Henry Hathaway o George Pal. Coppola, eso sí, era más de Elia Kazan, John Ford, Otto Preminger, Stanley Donen, Alfred Hitchcock o Michael Powell, todavía en la brecha. También de Richard Brooks y de Sidney Lumet, que seguían consolidando su carrera.

Uno de aquellos veteranos que también dio clase a Coppola fue el famoso director francés Jean Renoir, que compartía sala de profesores con la favorita de Francis y su verdadera mentora en ese centro: Dorothy Arzner, única mujer directora de cine en Hollywood en los años treinta, lesbiana que nunca ocultó su orientación sexual y vivió cuarenta años con su pareja, la bailarina y coreógrafa Marion Morgan. Fue Arzner quien animó a Francis a escribir guiones porque ya tenía experiencia en escribir obras de teatro y se le daba muy bien dialogar y crear buenos personajes. Y se le dio tan bien que ganó el Premio Samuel Goldwyn con su guion *Pilma Pilma*, texto demasiado deudor del universo de su admirado Tennessee Williams. El guion que había pensado presentar al concurso era *The Old Gray Station Wagon*, versión temprana de la que sería su *road movie* titulada *Llueve sobre mi corazón*.

Finalmente Francis abandonó la UCLA y tras rodar el cortometraje *No Cigar* debutó en el largo, en 1962, con la espantosa *The Bellboy and the Playgirls*, película erótica destinada a las salas *softcore* tan de moda en los años sesenta. Su segunda película, todavía peor, fue la infecta *Tonight for Sure* (1962), también picante y carne de salas de cuarta, rodada en dos días en la habitación de un motel donde durmió Coppola tras cada jornada de rodaje. No tenían un miserable dólar para la producción. Una de sus actrices fue Marli Renfro, cuyo desnudo conocía bien Alfred Hitchcock por haber sido la doble de cuerpo de Janet Leigh en la célebre escena de la ducha de *Psicosis*.

Coppola por fin aprovechó el momento y a un gran hombre que ayudó a muchos más cineastas: Roger Corman. El maestro de la serie B buscaba a los alumnos más destacados de la UCLA. La noticia corrió como la espuma y Francis se enteró. Corman necesitaba una especie de ayudante y había llamado a la jefatura de estudios. A Coppola, que dormía en un miserable apartamento y estaban a punto de cortarle el teléfono, no le quedaba un puñetero centavo. Llamó a la oficina de Corman, dijo que se había enterado tarde y que contasen con él para el puesto. La secretaria de Corman le dijo que les mandase algún guion y que ya le llamarían. Francis lo hizo y esperó ante el teléfono, rezando para que la compañía telefónica no se lo cortara. Finalmente, una mañana Corman lo llamó. Estaba dentro. Desde ese día, Coppola hizo de todo para él: editor de guiones, ayudante de producción, director de segunda unidad, técnico de sonido… Y se apuntó en la pizarra de su modesto despacho de trabajo una frase de su mentor que le quedó marcada a fuego: «Si tu película da beneficios, el 50 por ciento debe ir a quienes ponen el dinero y el otro 50 por ciento a quienes ponen el talento».

Tras rodar, con el pseudónimo Thomas Colchart, un par de escenas para *Batalla más allá del sol*, película rusa que Corman había comprado para doblarla, remontarla y estrenarla en autocines, Coppola rodó, durante solo una semana, las secuencias de un joven actor llamado Jack Nicholson en *El terror*. Tras este rodaje, por fin se animó a pedirle a Corman que le produjera una película. Al productor le gustó su idea y le dijo que, si cambiaba al protagonista por una protagonista y enseñaba algo de carne, le daba 20 000 dólares. Francis aceptó y viajó desde Inglaterra —donde trabajaba en la producción de Corman *Rivales pero amigos*— a Irlanda sin guion, que escribió en tres noches frenéticas y con sobredosis de café y tabaco. Tras acabarlo, llamó a unos cuantos amigos para juntar un equipo mínimo. Se comprometió a darle a cada uno un uno por ciento de los ingresos netos de la película.

Lo mejor del rodaje de *Demencia 13*, rodada solo en nueve días, es que en él Francis conoció a una muchacha llamada Eleanor Jessie Neil. Bajita, muy delgada, de pelo muy liso y piel lechosa, Ellie, como la llamaban sus amigos, se había licenciado en Bellas Artes por la UCLA. Su novio era un cámara que trabajaba con Coppola, pero su relación no estaba pasando por un gran momento, algo que Francis aprovechó, como hacía con cada buena oportunidad a pesar de ser un desastre con las chicas. Cuando vio por primera vez a Francis, nada más llegar a la mansión irlandesa en la que se rodaba la película, a Eleanor le pareció un joven estrafalario, con aspecto cansado, desaseado, excéntrico. Pero por otro lado le sedujo inmediatamente su determinación, su nervio, su poder para convencer y para liderar un equipo. Para Francis, solo por conocer a Ellie mereció la pena aquella locura de rodaje, aquella paliza, todas

las noches sin dormir, la ansiedad y los nervios. Amaba a Eleanor con toda su alma y quería fundar una gran familia con ella, no había discusión. Una familia italiana, como la de su padre Carmine y su madre Italia. Y vivirían con sus hijos en una gran casa que visitarían artistas de todo tipo, pintores, actores, directores y escritores a los que invitarían a café expresso, a comer pasta, a beber el mejor vino. Quizás hasta tendrían su propio viñedo.

6

Staple Street

Mario Puzo se presentó en el despacho de su editor con el manuscrito de su nueva novela. Le dolía la espalda de dormir muy poco y pasarse meses delante de su máquina de escribir portátil. No podía disimular las ojeras tras su enormes gafas negras. Los vecinos se habían quejado porque aporreaba las teclas hasta las dos o las tres de la mañana. No eran horas, era vergonzoso, se quejarían al propietario del inmueble. Pensó que uno podía quejarse por los ruidos de unos niños, los gritos de una bronca de pareja, un coito muy ruidoso o una juerga de borrachos, pero no por trabajar delante de tu máquina de escribir para ganarte la vida. Pero también los entendía: Puzo escribía rápido y de forma muy ruidosa, zurraba de forma muy bestia las teclas. Erika, su mujer, hizo todo lo posible por calmar los ánimos del vecindario mientras su marido le prometía que pronto sería un novelista al que le tomasen en serio y entonces vivirían en una gran casa sin molestos vecinos.

Pero esa consagración iba a tener que esperar. El editor de Atheneum se negó a dar ningún adelanto a Puzo porque según las pobres ventas de su última novela no pensaba recuperar su dinero. No iba a vender los ejemplares suficientes para recuperar los gastos. Aquel rechazo fue un mazazo, pero, además de la negativa, Puzo

también escuchó un consejo que le cambiaría la vida para siempre: «Sigue retratando tu mundo, el mundo de los italoamericanos de los años cuarenta y cincuenta, pero mete a la mafia, es lo que quiere la gente». Con las hojas mecanografiadas de los primeros capítulos de su nueva novela, Puzo salió muy cabreado de aquella oficina, pero caminando por las aceras neoyorquinas, y tras encenderse nervioso uno de sus purazos, pensó que lo que le acababan de decir era tan lógico como honesto. Ya se lo había dicho a su amigo Lenny: él nunca sería uno de los grandes. Los intocables, los venerados e insobornables artistas de la alta cultura, un Kerouac, un Salinger, un Mailer. Si quería ser aceptado en el mercado editorial y vivir bien, ganar dinero de verdad, mantener a su familia como Dios manda, debía escribir lo que pedía el mercado. Y si el mercado pedía mafia, le daría mafia, aunque no tuviera ni la más remota idea de cómo se movía, hablaba, secuestraba y mataba la mafia.

Lo más parecido era aquel tipo de casi dos metros que se encontró a la salida de una timba de póker en Staple Street. El gorila tendría unos cuarenta años, barrigón, grandes muslos, enorme trasero, camisa de cuello alto, amplios pantalones mil rayas grises sujetados con tirantes y un pequeño sombrero. Tenía canas muy blancas, pero solo en las patillas. Mascaba un chicle de fresa, su aroma se mezclaba en el aire, frío, con el efluvio de su colonia barata y el tufo a tabaco de su cazadora de cuero negro.

—Hola, Puzo.

—¿Nos conocemos?—preguntó sin mostrarse nervioso, aunque lo estaba.

—No, yo conozco a alguien que tú conoces.

—No caigo.

—Intenta adivinar —dijo masticando inquieto su chicle.

—Algún deudor, supongo.

—El más importante. Y el más peligroso.

—No puedo pagar todavía.

Tras unos segundos en silencio y mirando directamente a los ojerosos ojos de Puzo, el tipo escupió su chicle, que cayó en la acera, y metió su gorda mano en el bolsillo derecho del abrigo. Puzo pensó en una pequeña pistola en su frente y en el fogonazo final. Pensó en el cielo, en los ángeles y en los arcángeles. Era católico.

—Toma.

El matón le dio una cuartilla con un número de teléfono apuntado con un lápiz.

—¿Para qué?

—Para negociar tu deuda. Ya es demasiado grande, pero puedes cerrar un calendario de pagos.

—¿Tanto debo?

—Sí, debes saldar tus deudas.

—Lo intento.

—Pagas tus impuestos, ¿verdad?

—Claro.

—Pues mi jefe es como el Gobierno, pero con otros métodos *de cobro*.

—Haces muy bien tu trabajo, tu jefe estará contento.

—Me paga muy bien. Mi lealtad se basa en eso. Nos vemos, Puzo, no te lo pienses dos veces. Llama, negocia y paga.

No le comentó nada a su mujer sobre aquel tenso encuentro con el cobrador, pero en el taxi que lo llevó a casa, y que apestaba a marihuana, no dejó de darle vueltas a lo que le había dicho aquel

gigantón: «Es como el Gobierno, pero con otros métodos». El hijo de puta le había dado una idea monumental. Así, mientras por las mañanas pagaba el alquiler con lo que escribía para diferentes revistas, por las tardes, además de ayudar a sus hijos con los deberes, comenzó a escribir algunas ideas para una novela de mafiosos. También visitó la hemeroteca y telefoneó a un par de íntimos amigos italianos que conocían mucho mejor que él a la mafia. Leyó todo lo que pudo sobre Francesco Castiglia, alias Frank Costello. Por las noches seguía jugando y apostando. Estaba enfermo, tenía que dejar aquello o le podría costar sus piernas o su matrimonio, su familia. Y la familia lo era todo. En el peor de los casos le podría costar hasta la vida.

El resultado de aquellas tardes fueron 150 páginas, suficiente para que un editor se hiciese una idea de lo que tenía entre manos: la historia de un capo, sus hijos y sus enemigos. Tras varias presentaciones frustradas y asqueado, Puzo fue atendido en G. P. Putnam's Sons, derivado de George Palmer Putnam y John Wiley, cuyo padre había fundado su propia compañía en 1807. Tras una larga espera en los asientos de recepción, hojeando viejas revistas, lo atendió, amablemente, William Targ. Su despacho era oscuro, austero y estaba tremendamente desordenado, plagado de libros, muchos viejos, la mayoría novedades editoriales. Targ, un tipo con buena planta, no parecía una rata de biblioteca. Hijo de emigrantes rusos, abandonó pronto la escuela, pero adoraba los libros. Desde muy pequeño empezó a comprar decenas de tomos de segunda mano y los almacenó en casa, cajas y cajas. A los dieciocho entró a trabajar en Macmillan, donde leyó galeras y conoció a escritores como Saul Bellow. Solo dos años después abrió su propia librería y comenzó a

crear una colección de miles y miles de libros raros y primeras ediciones. Tras una larga temporada en Tower and Forum, de World Publishing Company, entró en Putnam's Sons en 1964 y acabó como editor en jefe codeándose con Simone de Beauvoir.

Targ hizo sentar a Puzo. Este, nervioso, apagó en un cenicero atestado el puro que estaba fumando. Sobre la mesa del editor, donde colocó sus 150 páginas encuadernadas, Puzo pudo ver ejemplares de libros de Ashley Montagu, Lin Yutang y Roald Dahl. Targ cogió el manuscrito y leyó sus páginas con ojo clínico.

—Dispara —dijo sin mirar a Puzo y observando de forma extraña la portada con el título: *La mafia*.

—25 de agosto de 1945, boda de Connie, hija de Don Vito Corleone.

—Jefe de la mafia.

—Sí. Amerigo Bonasera lo visita en su despacho, le pide ayuda. Ningún siciliano puede negar una petición en la boda de su hija. Un par de jóvenes han golpeado a su hija y han destrozado su preciosa cara. Bonasera le pide a Corleone lo que un juez le ha negado: justicia verdadera.

—Interesante.

Puzo se animó y siguió explicando la novela. Targ se encendió un Camel.

—En esa misma boda conocemos a sus tres hijos: Fredo, Sonny y Michael, que aparece con su uniforme del ejército y su novia. También, y siempre a su lado, a Tom Hagen, hijo adoptivo preparado para labores de *consigliere*. Entre las visitas a su despacho destaco la de un famoso *crooner* que tiene un problema con un productor que lo quiere vetar en Hollywood por un problema de faldas.

—¿Sinatra?

—Lo llamo Johnny Fontane.

—Podríamos tener problemas —dijo Targ sonriendo maliciosamente.

—Hagen se encargará de viajar a Hollywood para convencer al productor, pero ante su empecinamiento optará por matar a su mejor caballo, cuya cabeza cortada dejarán los hombres de Corleone en la habitación del productor.

—Sangre, bien.

—Sí, habrá bastante sangre, mucha. Mientras, en Nueva York, Vito se entrevistará con Virgil Sollozzo, que le propone traficar con droga con la familia Tattaglia y la protección de los Corleone a cambio de un treinta por ciento de las ganancias. Pero Vito se niega por una sencilla razón: si entrase en el negocio de la droga, perdería sus privilegios con políticos y jueces. Frustrado y viendo a Corleone como un obstáculo, Sollozzo ordena su asesinato, pero sin éxito. Llevado por la sed de venganza, Michael Corleone, el más pequeño de sus hijos, propone asesinar él mismo a Sollozzo y al capitán de policía que lo protege. Tras el doble asesinato, Michael se refugia en Sicilia.

—¿También transcurre en Italia?

—Sí, en Sicilia, Michael se enamorará.

—También amor, perfecto.

—La novela trascurrirá en Nueva York, Italia y Nevada.

—No hace falta que me cuentes más.

—¿Qué te parece?

—Me gusta.

—Es vuestra. Necesito un adelanto.

—¿Cuánto?

—Veinte mil.

—Ni hablar. ¿Te has vuelto loco?

—Soy un autor respetado.

—Mario, tengo fama de honesto.

—Lo sé.

—James Baldwin me besó en los labios por ser tan honesto. Es la única vez que me ha besado en los labios un hombre. Un escritor negro, para más señas.

—Diez mil.

—Ni loco. Tus anteriores novelas no vendieron nada y sé que estás siendo rechazado por toda la ciudad.

—Sí que eres honesto —dijo Puzo levantándose de la silla con la cabeza gacha.

—Cinco mil, Mario.

—Está bien, necesito el dinero.

Targ le tendió la mano derecha y Puzo le respondió apretándosela bien fuerte.

—Así me gusta, Mario, con decisión. No te enfades conmigo, no puedo pagar más de lo necesario o acabo en la calle. No debo malgastar en cebo para pescar lo necesario. Y solo a veces, muy contadas, te encuentras con un pez gigante, uno de los que realmente pueden hacerte rico. Casi un milagro.

—Buena metáfora.

—El problema del negocio editorial es que demasiadas personas creen que pueden escribir una novela.

—¿Cuál es el problema?

—Que la acaban escribiendo y yo tengo que leerla. Y ahora céntrate en tus mafiosos. Y dame tiros, sangre, amor.

Mario regresó a casa más infeliz que nunca. No quería escribir el condenado libro de los Corleone. Volvió a jugar y volvió a arrepentirse de perder todavía más.

Targ le adelantó un tercio del dinero, pero Puzo ni se acercó a su máquina de escribir. Estaba completamente atascado, una extraña fuerza interior le impedía escribirlo. Necesitaba disfrutar al teclear, evadirse, vivir dentro de cada personaje, sentir como ellos. No sabía nada de mafiosos, no le interesaban los mafiosos. Podría escribir relatos tontos y sexis y hasta literatura infantil, pero era incapaz de tomarse en serio una novela sobre la mafia. Estaba metido en un buen lío. Con un tremendo esfuerzo y muchas noches de insomnio, logró un avance y mostró unas páginas más. Targ le mandó un cheque con 1 700 dólares.

Puzo se basó en dos conocidos mafiosos para crear a Corleone, Costello y también Genovese, pero la gran inspiración para construir el personaje de Vito Corleone no fue un gánster, sino su madre, una mujer fuerte. Su voz, su forma de hablar, su ancestral querencia por la familia, su moralidad, sus sabios consejos, las amonestaciones a sus hijos cuando la pifiaban…, todo eso era ella. Cada vez que escribía un diálogo de Vito, Puzo tenía la voz de Maria Le Conti Puzo en su oído.

Puzo construyó la novela, principalmente, con un personaje muy atrayente. Vito Corleone era un criminal, sí, pero también un ser humano, no un estereotipo como tantos. Tenía sus contradicciones, y era tan capaz de la mayor brutalidad —como amenazar con la cabeza cortada de un caballo de carreras— como de los gestos más protectores o tiernos, como su buen trato con Johnny Fontane o la devoción por su nieto Anthony. Sin tener ni idea de cómo se movía la

mafia y el crimen organizado, para escribir se basó en sus recuerdos de infancia en Hell's Kitchen, barrio muy problemático de Nueva York, y los mezcló con una mínima y rápida investigación de archivo sobre los clanes mafiosos. El resto fue pura imaginación.

Solo por cobrar rápido el resto del dinero prometido, acabó *La mafia* y se acercó con el manuscrito a Putnam's Sons.

—Antes de leerlo prométeme una cosa —le dijo Puzo a Targ.

—Tú dirás.

—No se la des a leer a nadie todavía.

—¿Por qué?

—El argumento está definido, pero quiero corregirlo más.

—¿Estás seguro?

—Hay muchas partes que no me convencen.

—Está bien.

—¿Prometido?

—Prometido.

Puzo cobró el cheque, pagó parte de sus deudas y viajó con su familia a Europa. Pero no a descansar en la playa, sino a jugar. En concreto al casino de Montecarlo. Los Puzo aterrizaron en Mónaco y se pasaron horas en sus suntuosas salas de juego estilo Napoleón III. Tres semanas después, habían perdido cada ficha que llevaban y se pulieron el anticipo editorial y hasta un préstamo de American Express. En el avión, Puzo se sentía como un estúpido, corrupto, infantil. Le prometió a Erika que volvería a hablar con Targ y le pediría un nuevo adelanto, aunque fuese rogándole, arrastrándose. Ya no podía contar con el hermano mayor que lo había financiado los últimos años, el que le prestaba sin preguntar. Le había llegado a prometer que le cedería el 10 por ciento del nuevo libro en el que

trabajaba, porcentaje que el hermano aceptó sabiendo que con Mario nunca se hacía negocio. Su anterior libro solo había logrado 3000 dólares de derechos de autor.

En cuanto aterrizó en Nueva York, Puzo cogió un taxi para presentarse en Putnam's Sons. Sudoroso, se acercó a la secretaria de Targ, que muy seria le dijo: «Le espera, señor Puzo». Entró muy nervioso en el oscuro y desordenado despacho de Targ, que lo recibió como siempre.

—Puzo, pasa, siéntate.

—Necesito dinero, y sé que me dijiste que no más adelantos —dijo temblando y posando su enorme trasero.

—Y yo sé que me dijiste que no leyera nadie tu novela.

—Me lo prometiste.

—Lo sé. Y lo siento, pero he hecho circular el manuscrito.

—Mal hecho.

—Acabo de recibir una oferta por los derechos.

—Le falta trabajo, te lo dije.

—Me han hecho una oferta de trescientos setenta y cinco mil dólares, Mario —dijo Targ con una sonrisa esplendorosa.

Puzo palideció y sacó uno de sus purazos del bolsillo de su camisa. No pudo disimilar el tembleque de su mano. De repente, la sonrisa esplendorosa desapareció del rostro del editor, que lo observaba serio. Dejó que Puzo se encendiese el puro.

—Les he dicho que no.

—No me jodas, Targ. No me hagas esto. Por favor.

—Escúchame bien. El récord está en cuatrocientos mil. Les he pedido cuatrocientos diez mil. Creo que lo van a pagar, pocas veces he pensado que una intuición me va a llevar tan lejos como creo que

me va a llevar esta. Tu libro de mafiosos es una puta bomba, Mario. Ha llegado en el momento adecuado, con el mercado y el público adecuados. Confía en mí, conoceremos la respuesta entre hoy y mañana.

El escritor se limitó a asentir con la cabeza, le dio el teléfono de la coctelería donde pasaría el resto del día y caminó por las calles de la ciudad. Paseó hasta consumir su largo puro. Intentaba pensar, ordenar las cartas que le habían dado. Al final resultaba que el verdadero jugador era Targ. Pero Puzo no sabía si Targ era realmente bueno, aunque tenía fama de muy buen tahúr editorial. No llamó a su mujer, pensó que era mejor esperar. Entró en el bar, se apostó sobre su barra, pidió un bloody mary y se encendió otro puro. A las ocho de la tarde el barman le pasó el teléfono, tenía una llamada. Puzo ya llevaba encima unos cuantos cócteles, se sentía más hinchado que nunca y le costaba respirar. Targ le dijo que el contrato se había cerrado. Cuatrocientos diez mil, la cifra más alta pagada hasta entonces para una edición de bolsillo.

Puzo pagó su cuenta, dejó una generosa propina y se dirigió a casa de su hermano, al que le comunicó que se iba a embolsar una pasta gracias al 10 por ciento prometido. Luego llamó a su madre, a la que le tuvo que repetir tres veces la cifra; ella solo decía 40 000 dólares. A la tercera vez, cuando por fin asimiló la cifra, la *mamma* se puso muy seria y escuetamente dijo: «No se lo cuentes a nadie».

A la mañana siguiente, una de sus hermanas lo llamó para felicitarlo diciéndole: «¡Felicidades, Mario, me dijo mamá que han vendido el libro por cuarenta mil dólares!». Mario tuvo que aclararle que en realidad eran más de cuatrocientos mil. La hermana no daba crédito y gritaba como una loca al otro lado del teléfono. Luego Puzo

volvió a llamar a su madre para reprocharle lo que le había dicho a su hermana y que se había vuelto a confundir con la cifra. La *mamma* le respondió: «Mario, hijo, sé perfectamente cuál es la cifra, pero es peligrosísimo andar aireando esa cantidad por ahí. Mejor mentir». Tras hablar con su madre, estuvo casi una hora al teléfono con Targ, al que propuso una frase de Balzac para iniciar su novela, que finalmente se iba a titular *El padrino*: «Detrás de cada gran fortuna hay un crimen».

7

Wall Street

Robert Evans no duró en la Fox. Charlie Bluhdorn, el nuevo y excéntrico propietario de Paramount Pictures, un tipo que solo viajaba en avión privado y estaba obsesionado con derrochar millones en obras de arte, le ofreció un trabajo como jefe de producción europea en el famoso estudio de la montaña. Evans, en una nueva, instintiva y rauda decisión, dejó el proyecto de *El detective* y la Fox, y aceptó la oferta de Bluhdorn, empresario con un temperamento napoleónico y tendencia a la furia y a comunicarse de forma excesivamente directa y arrabalera. Cuarentón de pronunciado acento austriaco, Charles G. Bluhdorn, nacido en Viena como Karl Georg Blühdorn, había llegado a los Estados Unidos en 1942 como refugiado.

De crío no se llamaba Charlie, sino Karl. Y en Viena el pequeño Karl soñaba con los Estados Unidos, su música, sus películas, sus rascacielos, sus prodigios en ingeniería, sus autopistas, el diseño de sus coches, aviones y trenes, las bellezas de la gran pantalla, su tabaco, sus modas. Le gustaban Chaplin, Tarzán, Errol Flynn, Clark Gable, James Cagney, Greta Garbo... Cuando su padre, Paul, o su madre, Rosa, le hablaban de Norteamérica, el pequeño Karl entraba en un encantamiento, era como volar en una alfombra mágica. Paul,

nacido en Checoslovaquia, exportaba zapatillas de una fábrica que tenía en Silesia. Karl y su hermana Inge eran niños rodeados de todas las comodidades de la burguesía: buena salud, buen colegio, buena ropa, niñera, amplias habitaciones, los mejores juguetes... Pero todo cambió en 1938, cuando el Anschluss hizo que Austria y la Alemania nazi fuesen una sola nación, nefasto momento histórico que se recreó en la que años más tarde sería la película favorita y una de las obsesiones maniáticas de Bluhdorn: *Sonrisas y lágrimas*.

Con los esbirros de Hitler en Austria, su tío les dijo que abandonaran el país. Paul era luterano y podría salvarse, pero los orígenes de Rosa eran otro cantar. Aterrorizados ante lo que estaban perpetrando la Gestapo y las SS, en pocos días organizaron las maletas y el papeleo para el viaje. Mintieron a sus amigos diciéndoles que se iban de vacaciones y abandonaron su estupenda casa para siempre. Viajaron a Italia, cruzaron a Francia y se dirigieron a París, ciudad en la que las autoridades no dejaron que los niños fueran a la escuela, por lo que tuvieron que enviar a Inge a Estados Unidos, el paraíso soñado de Karl, quien tuvo que conformarse con un internado en Londres, infeliz lugar en el que no se dejó domar. Ya entonces tenía un temperamento arrebatado, sedicioso. Para colmo, el pobre sufría las burlas de sus compañeros por su enorme y yeguar dentadura y casi no hablaba una palabra de inglés. Para «ayudarle», su padre le mandaba cartas escritas en ese idioma y cuando intentaba descifrarlas, por la noche y debajo de las sábanas, recibía los palos de los celadores, palizas que marcaron su lozano y blanquecino cuerpo. Si el pequeño Karl ya era duro y fuerte, aquel oscuro internado inglés lo estaba convirtiendo en un bloque de mármol.

En 1940, y con Francia amenazada también por Hitler, los padres de Karl viajaron a la neutral Portugal, donde reservaron un pasaje para Nueva York. Su hijo por fin los siguió dos años más tarde a bordo del SS Hilary. El viaje hacia la tierra prometida, la de Harold Lloyd, Bette Davis, Fredric March, Shirley Temple, George Raft o Mary Astor, fue peligrosísimo: los submarinos enviaron a la mitad de los barcos de la flotilla en la que viajaba el niño al fondo del mar. Al llegar finalmente a los Estados Unidos, el 29 de octubre de 1942, el chaval, muy resuelto, le dijo a un sorprendido agente del FBI que ya no se llamaba Karl, que su nombre era Charlie. Además se declaraba «de la raza hebrea». Así empezó su nueva y muy movida vida norteamericana.

Su espectacular y envidiada ascensión empresarial empezó en una correduría de algodón en la que cobraba quince dólares por semana, mientras cada noche tomaba clases en el City College. También cada día crecía su sed de venganza por lo que los nazis habían hecho con él y con su familia. Por eso se alistó en la Fuerza Aérea del Ejército de los Estados Unidos en 1945. Fue enviado a Biloxi, Misisipi, y entrenado como bombardero, pero los japoneses se rindieron antes de que pudiera viajar al extranjero. Mejor que volar y arrojar bombas se le daban los negocios y competir en el mercado. Aceptó un trabajo de sesenta dólares a la semana en una empresa de importación y exportación. Charlie era admirable y a la vez daba miedo, sus métodos imponían. Con solo veintiún años contaba con un millón de dólares. Continuó amasando su fortuna importando café y dejó algo de tiempo, no mucho, para cortejar a una guapa parisina llamada Yvette Le Marrec.

Siguió comprando, en 1956 y por un millón —precio de ganga—, Grand Rapids de Michigan Plating & Stamping, que fabricaban parachoques traseros para Studebakers. Dos años después, fusionando Michigan Bumper y Beard & Stone Electric Co., dio nombre a su imperio: Gulf+Western, líder absoluto del negocio de las piezas del automóvil. Pero la bulimia empresarial de Charlie era imparable: compró también un fabricante de instrumentos musicales, una cadena de supermercados, una empresa contratista de defensa, una fábrica de pan… No podía parar y aquello solo era el aperitivo del glotón y dentudo Charlie. Comenzó a ser realmente acaudalado con la compra de New Jersey Zinc con un préstamo multimillonario del Chase Manhattan. Y también famoso: apareció en la portada de *Time* junto a otros cinco potentados de su época y bajo el titular «Millonarios menores de cuarenta».

En 1966, y tras comprar plantaciones de azúcar dominicanas, le hincó el diente a Paramount, una ruina gobernada de mala manera por un anciano apellidado Zukor. El hombre que lo había convencido se llamaba Martin Davis, un trepador nato que empezó, en 1947, cobrando 35 dólares semanales en la sede de Nueva York de Samuel Goldwyn Productions. Bluhdorn y Davis se llevaron bien enseguida porque los dos tenían un carácter endemoniado, respetaban y estudiaban a sus competidores, y castigaban muy duramente los fallos de sus empleados.

Davis, entonces director de publicidad de Paramount, fue muy insistente cortejando a Bluhdorn después de que el exhibidor Sumner Redstone, heredero de la cadena de cines de su padre, National Amusements, le sugiriera que merecía la pena comprar Paramount. Redstone tenía una consigna: «El contenido es el rey»;

las películas son más importantes. Los canales de distribución, algo meramente material, siempre existirían, pero sin películas que sedujesen y emocionasen al público su negocio no tenía ningún sentido, era indigno.

Finalmente Davis logró que el caprichoso Bluhdorn comprara su juguete estrella, Paramount, por cien millones de dólares, muy poco para semejante operación. Una vez cerrada la compra, este siguió a lo suyo: a jugar en la bolsa, incluso con acciones de Gulf+Western. Su despacho era un trajín de gente y en ocasiones gritaba a sus esbirros sin corbata y con el cuello de su cara camisa abierto, como si estuviese en el parqué de Wall Street. En esas operaciones ganó cantidades obscenas, su cartera de acciones era de cientos de millones de dólares. Con Gulf+Western, Bluhdorn comandaba un entramado de quitar la respiración: la empresa de repuestos automovilísticos con la que se inició el imperio Bluhdorn, una mina de zinc, un criadero de caballos de carreras purasangre, un sello discográfico, la editorial Simon & Schuster, el equipo de baloncesto New York Knickerbockers, la marca de puros Dutch Masters, el Madison Square Garden y plantaciones de azúcar en Florida y en su lugar preferido del mundo: la República Dominicana. Llegó a tener buenas relaciones con Joaquín Balaguer, presidente del país y un auténtico criminal que había arrasado con las libertades civiles y mandado matar y desaparecer a miles de sus conciudadanos. A algunas personas les gustaba hacer cine o escribir, a Charlie, alias Compro Cosas Que Nadie Más Quiere, le gustaba poseer. Acciones, obras de arte, coches, mansiones, terrenos, minas, estudios de cine, editoriales, personas...

En ocasiones, Bluhdorn cerraba sus tratos comerciales en la República Dominicana. Montaba en su ostentoso avión privado a sus invitados, entre ellos a Evans, y se convertía en el dictador bananero que añoraba ser en el fondo de su turbia alma. En una finca desmesurada y espectacular, en primera línea de una playa paradisíaca, organizaba fiestas que superaban los fastos de cualquier sátrapa del mundo. Sus invitados eran productores de cine, ejecutivos, diseñadores de moda, prostitutas de lujo y también «inversores», en realidad criminales que acababan pocos meses después en chirona. El mejor alcohol y los banquetes desmedidos eran la norma habitual, además de un aterrador ejército privado de paramilitares armados con ametralladoras e incluso soldados enviados por el Gobierno y también armados hasta los dientes. Ni Don Vito estaba tan protegido y seguro en la mansión Corleone.

Sus tratos con el poder eran de sobra conocidos, Bluhdorn era casi parte del Gobierno dominicano. Le adelantó millones de dólares al país a cuenta de sus exportaciones de azúcar y para fortalecer su balanza de pagos, todo rodeado de una maraña de corrupción y crimen. Pero estaba a gusto en ese ambiente porque tenía alma de delincuente. Por su bestial temperamento y su mano de hierro a la hora de dirigir sus empresas, se asemejaba al perfecto dictador que siempre soñó ser. De hecho, por sus famosos y temidos ataques de ira, sus colaboradores le llamaban el Führer.

Lo más fascinante y a la vez aterrador de Bluhdorn no eran sus berridos, su tensión arterial disparada, su rostro enrojecido, diabólico, su blanca dentadura de tiburón o su temido arqueo de cejas. Lo más intrigante era su cerebro. Parecía un órgano independiente que sometía al empresario a su voluntad. Su cabeza

era un maldito caos, sus ideas iban y venían; algunas brillantes, otras un disparate o sencillamente una imbecilidad. Pero el Führer, que según los rumores solo dormía tres horas por noche, era tan infantil que no podía evitar ponerlas en práctica, ordenar que otros, sus secuaces, las realizasen para él, para el gran jefe, para que comprasen o amenazasen a quien hiciese falta. La técnica o la táctica que utilizasen, por muy barriobajera o sucia que fuese, le daba igual; si quería su capricho debía ser suyo y de inmediato, sin demora. Así es como se hizo con todo un estudio de cine, como si hubiese comprado un ostentoso juguete que ahora estaba en oferta, un gigantesco tren eléctrico que estaba de saldo por cierre del negocio. Y es que en el fondo Bluhdorn era un romántico al que le seducía el mundo del cine, los artistas, las fiestas privadas en mansiones, las bellezas y la clase alta de Hollywood. Aspiraba a ser uno de ellos y también a manejarlos, a contratarlos, a explotarlos, a ser un hombre del Renacimiento, ser el mecenas de los artistas más grandes del siglo, el padrino de los genios del cine y la literatura, hacer películas para la historia, obras maestras, construir un gran imperio empresarial y mundial e incluso llevar el capitalismo a Cuba. Todo eso cabía en su descontrolado y vivo cerebro.

Ahora el chaval inmigrante huido de los nazis se había apoderado de uno de los mayores emblemas culturales de Norteamérica, el estudio del monte nevado. Y lo primero que hizo fue inmiscuirse en el proceso creativo de un producto que no eran los recambios para coches, el azúcar o el café, sino las películas. *¿Arde París?*, con guion de Francis Ford Coppola, le pareció un tostonazo larguísimo, había que meter tijera en la sala de montaje para que alguien se tragara eso. Aun así, en el estreno, que Charlie organizó en la Torre Eiffel

para que toda Francia fuese testigo de un acontecimiento nacional, era feliz. Esa noche apareció del brazo de la actriz Leslie Caron, protagonista del famoso musical *Un americano en París*, y habló largo y tendido con aquel prometedor exempresario de la moda y productor de treinta y seis años llamado Bob Evans. Mientras corría el champán, estallaron los fuegos artificiales, pero se puso a llover a cántaros.

—Mal presagio, Charlie —dijo Evans observando infeliz la tromba de agua y los relámpagos.

—No digas bobadas, la lluvia en París es hermosa. ¡Tan hermosa como la nueva Paramount, Evans!

—Si tú lo dices —dijo Evans pidiendo más champán a uno de los impecables camareros.

—Escúchame una cosa, no podemos hacerlo peor de como lo estaban haciendo. Eso es imposible.

—Sí, es complicado hacer cosas peores que *Mi dulce geisha* o *Robinson Crusoe en Marte*.

—Ese título parece un puto chiste.

—La película también lo es. Y costó un millón doscientos.

—Hay que pensar en las buenas de Paramount. Como *Siete días de mayo*.

—No es de Paramount, solo la distribuyó. Y la idea de hacerla fue de Kennedy.

—Bueno, pues *Psicosis*.

—Tampoco la produjo Paramount —dijo Evans reprimiendo una carcajada antes de beber el champán que le había traído un delgado y calvo camarero francés.

—Joder.

—Pero sé a lo que te refieres, Charlie, lo entiendo. Y creo que no hay que fijarse en lo que ha funcionado, sino en cambiar la política creativa de Paramount de arriba abajo: nuevos talentos, caras nuevas, gente que no pertenezca a las familias del cine, a los de siempre.

—Como tú.

—Exacto, como yo.

—*El hombre que mató a Liberty Valance*, *¡Hatari!*, *Becket*... son muy buenas películas, pero para los jóvenes norteamericanos son películas geriátricas.

Bluhdorn soltó una carcajada tan bárbara que uno de los muchos camareros presentes casi deja caer su bandeja al enmoquetado suelo.

—Has hecho los deberes, me gusta.

—Gracias, Charlie. También creo que no solo debemos buscar nuevas historias y nuevos directores. También necesitamos un nuevo *star system*, el de Paramount está envejecido, acabado.

—¿Otro geriátrico? Ponme ejemplos.

—John Wayne, Elvis, Jerry Lewis, Dean Martin... Joder. ¿Sigo?

—No, no hace falta. Confío en ti, Evans. Llevamos casi medio año hablando por teléfono y solo quiero que recuerdes una cosa. Solo una.

—¿Qué cosa?

—Haz películas que la gente quiera ver, no cosas extravagantes que no entienda. Quiero ver lágrimas, Evans. Emoción, risas, chicas bonitas.

—Recuerdo tu frase exacta: «Películas que la gente de Kansas City quiera ver».

—Sí, has hecho los deberes.

De vuelta en Hollywood, y mientras Evans seguía escudriñando cómo rejuvenecer el estudio, una de las primeras decisiones del loco austriaco en Hollywood tuvo que ver con *La extraña pareja*. Paramount había adquirido los derechos de la obra de teatro, escrita por Neil Simon y protagonizada por Art Carney y Walter Matthau. La exitosa comedia había logrado tres premios Tony: mejor obra, mejor actor por el inmenso trabajo de Matthau y mejor director al prestigioso Mike Nichols. Cuando se enteró de la compra de los derechos por parte de Howard W. Koch, Bluhdorn cogió su avión privado para volar inmediatamente a Hollywood. Koch, íntimo de Frank Sinatra, era la antítesis del gran jefe: un hombre tranquilo, amable y muy respetado en la industria. Bluhdorn reservó durante una semana una lujosa suite en el hotel Beverly Hills y pidió de todo: marisco, salmón, embutidos, chocolate, pasteles, vino, champán, habanos… Y tres teléfonos blancos. Koch se presentó en la babilónica suite junto al que iba a ser su sustituto en Paramount: Robert Evans. Los dos vestían de forma rigurosa y formal: chaqueta y corbata. Evans, eso sí, no pudo evitar sus habituales litros de gomina y unas enormes y caras gafas de sol. Bluhdorn les señaló el minibar y un gran carrito con todo tipo de lujos. Luego cogió uno de los teléfonos blancos.

—Servíos lo que os dé la gana. Voy al grano, muchachos: con *La extraña pareja* vamos a triunfar. ¿Quiénes van a ser los protagonistas?

—Estoy en conversaciones con Frank Sinatra y Jackie Gleason —dijo Koch sin darse importancia, intentando no hacer sombra a su sucesor, algo que Evans agradeció al veterano productor con una rápida y discreta mirada.

—¿Hay oferta?

—No todavía.

Evans negó con la cabeza y miró a Bluhdorn con mucho aplomo y seguridad antes de intervenir. Este hablaba con alguien al teléfono.

—Sí, está bien. Hecho.

Evans observó a su jefe con disimulado desprecio, le parecía un hombre terriblemente basto que no podía evitar ser un maleducado, y dio su rápida opinión sobre el tema de la reunión.

—Sinatra y Gleason tienen fama de conflictivos, sobre todo Sinatra. Y perdona que lo diga, Howard, sé que Frank es amigo tuyo.

A Koch le hizo gracia que Evans dijese Frank, como si conociese a Sinatra de algo. Lo dejó seguir, Evans sabía lo que se hacía, era seductor y listo, le parecía un muy buen suplente. Bluhdorn los escuchaba mientras seguía al teléfono.

—La obra de Broadway la han hecho Art Carney y Walter Matthau, ¿no es mucho más práctico intentarlo con ellos? —preguntó Evans.

—Buena idea, pero acabo de hablar con un tipo —dijo Bluhdorn tras colgar, por fin, el teléfono blanco.

—¿Quién? —preguntó Evans.

—Un agente de William Morris, muy tenaz, muy listo. ¿Conocéis a un tal Hershman, Hirsmasn? Algo así.

—Dile que venga —dijo Evans tajante y resuelto.

A Bluhdorn le encantó la decidida forma de actuar de Evans, pero en los días siguientes el engominado ejecutivo no estuvo de acuerdo en la despilfarradora e impulsiva forma de actuar de su jefe. Bluhdorn finalmente habló con el tal Hirshan, representante de Jack Lemmon, y aceptó, sin consultarlo antes con Evans ni con Koch, un salario de un millón de dólares y un diez por ciento de la recaudación

de *La extraña pareja*. Una auténtica fortuna. Y no solo eso: en una de sus locas ocurrencias empresariales, llegó a ofrecerle a Hirshan ser director general de producción de Paramount en Londres. El representante, alucinado ante semejante oferta, se limitó a decir: «Yo soy agente de artistas, eso es lo que sé hacer y seguiré siendo agente de artistas». Cuando Bluhdorn supo que uno de esos artistas era Billy Wilder y que el genial director pedía otro millón de dólares por dirigir y escribir el guion de *La extraña pareja*, gritó enfervorecido: «¡Ese judío austrohúngaro rodará la película por encima de su austriaco cadáver!». Al final el instinto de Bluhdorn, que sí aceptó 300 000 dólares como sueldo de Matthau, funcionó en taquilla. La película se convirtió en el mayor éxito de Paramount desde *Los diez mandamientos*. En el estudio, eso sí, muchos se preguntaron qué maravilla podría haber hecho Wilder con ese material.

En los siguientes meses, y mientras el resto de la industria estaba en coma inducido por la televisión, Paramount tenía más películas en producción que en cualquier otro momento desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Pero el instinto de Bluhdorn, que seguía sin consultar antes a Evans sus carísimas improvisaciones, no siempre funcionó. Cuando Mike Nichols le dijo que en Paramount pretendían recortar el altísimo presupuesto de *Trampa 22*, le dijo literalmente: «No escuches a estos imbéciles». La película, fallida, costó casi veinte millones de dólares.

También las mujeres eran su perdición, la presencia de una hermosa dama también podría significar problemas. Joan Collins, actriz que había aparecido en películas de tercera como *Escala en Tokio* o *Esther y el rey*, salió de una fiesta una noche con un trato de 75 000 dólares que Bluhdorn, deslumbrado por su belleza, le había

garabateado en una servilleta. Pero la gran debilidad de Charlie, su punto débil, era el musical. El género estaba en claro declive. *West Side Story*, *Mary Poppins* y *My Fair Lady* habían sido grandes éxitos, pero las nuevas generaciones de espectadores los rechazaban. Eso no impidió que Bluhdorn se empeñara en hacer su *Sonrisas y lágrimas*. Y pensó que *La leyenda de la ciudad sin nombre*, el musical de Broadway de Lerner y Loewe, lo sería. Ante el pasmo de muchos en Paramount, aceptó un reparto sin cantantes profesionales encabezado por Lee Marvin, Clint Eastwood y Jean Seberg. Evans le dijo que estaba loco, pero no le hizo ni caso, Bluhddorn estaba seguro de que sería un bombazo como lo fue la obra musical. El rodaje fue un infierno, Marvin se lo pasó borracho; el director, Joshua Logan, mitigó con litio su trastorno maníaco-depresivo y el novelista francés Romain Gary llegó al set y descubrió que su esposa, Jean Seberg, se había liado con Clint Eastwood. La película fue una ruina, pero Bluhdorn, ante el estupor de Evans, ni se inmutó y se centró en su definitivo *Sonrisas y lágrimas*. ¡Había conseguido a Julie Andrews! *Darling Lili* era una comedia romántica sobre un as de la aviación de la Primera Guerra Mundial que se enamora de una espía alemana, pero el gran jefe la quería convertir en un musical. «Ponle doce canciones y tendremos un musical», le dijo impertérrito a Evans. Para colmo, como galán heterosexual loco por los huesos de Julie eligió a Rock Hudson y como director a Blake Edwards, marido de la señora Andrews.

Fue otra absoluta ruina, igual que lo fueron los musicales de otros estudios, como la Twentieth Century Fox. Uno de los zambombazos del momento en la industria fue el despido fulminante del treintañero Richard D. Zanuck, heredero del estudio de Darryl F.

Zanuck. Fue su propio padre el que le dijo que lo despedía tras monumentales fracasos como *El extravagante doctor Dolittle*. Richard se fue a la competencia, Warner Bros., y la Fox quedó muy tocada financieramente. Cuando Evans desayunó con la noticia, destacada en *The Hollywood Reporter* y en *Variety*, quedó muy impactado. ¿Qué podría sucederle a él, que no era de ninguna familia del cine, si el heredero de Zanuck era fulminado de esa manera? ¿Cómo podía parar la sangría y el funesto gusto por los musicales de su jefe?

Cuando Evans empezó a aprender a lidiar con los costosísimos caprichos de Bluhdorn y con el voluble engranaje empresarial de Paramount, el periodista Peter Bart quiso hacerle una entrevista. Cuando le preguntó por qué él, Bart le dijo que era un personaje perfecto para un reportaje. Había interpretado a Irving Thalberg en *El hombre de las mil caras* y ahora Evans era el nuevo Thalberg. Aceptó, pues nunca hacía movimientos en falso y sabía que ese reportaje, adornado con elegantes fotos en las que posó como un hombre poderoso y ocupado, le iba a venir de perlas para su reputación en el estudio.

Bluhdorn leyó fascinado el reportaje, lo llamó a su despacho y con su habitual acento austriaco le anunció que lo ponía al mando de toda la producción en Paramount. Al enterarse, la prensa no se lo puso fácil. Un actor de cuarta, un *playboy*, gobernando uno de los grandes estudios. El *New York Times* calificó su nombramiento como «El disparate de Bluhdorn» y *Hollywood Close Up* «La mamada de Bluhdorn». Según *Time*, su despido era inminente. A la calle, fulminado como el joven Richard D. Zanuck.

Ante el furibundo y abusivo ataque de la prensa contra Evans, Bluhdorn fue con él tan protector como lo había sido el padre de Richard en el rodaje de *Fiesta*. Se limitó a decir: «No leas los cotilleos».

8

Mandeville Canyon

La película en la que conoció a Eleanor, *Demencia 13*, acabó dando dinero y en ella Coppola demostró mucha imaginación. Para los poquísimos medios que tenía, evidenció que era un director de cine nato. En la película, de terror al estilo Corman, se apreciaba la influencia de Roman Polanski, al que Coppola admiraba —le había fascinado *El cuchillo en el agua*—, así como la de Alfred Hitchcock. La protagonista, una estupenda Luana Anders, era una rubia trepa y manipuladora que acababa asesinada por un arma blanca bajo el agua, igual que Janet Leigh en *Psicosis*, rodada también en blanco y negro a pesar de que el color ya empezaba a dominarlo todo. Anders, una mujer bella y buena actriz, venía de hacer papeles pequeñitos para Roger Corman y su compañía American International Pictures. El más destacado había sido el de la hermana de Vincent Price en *El péndulo de la muerte*. La pandilla de Anders, unos juerguistas de tomo y lomo, sexualmente liberados, borrachuzos, porreros y muy fiesteros, ya era conocida en Los Ángeles. Todos eran escritores y actores que se habían conocido en las clases de interpretación del actor Jeff Corey. En aquella ruidosa y creativa pandilla destacaban Robert Towne, guionista de *La última mujer sobre la Tierra*, de Corman, la actriz Sally Kellerman y su gran amigo Jack Nicholson, al

que Anders adoraba. Nicholson era siempre el gran maestro de ceremonias, un golfo y eterno bromista pero también un tipo tremendamente leal. Y junto a Kellerman era el más experimentado de la pandilla, había aparecido brevemente en unas cuantas series de televisión e interpretado un personaje descacharrante y excéntrico, un paciente masoquista al que le gusta que su dentista le haga todo el daño posible, en *La pequeña tienda de los horrores*, también dirigida por Corman, mentor de aquellos ambiciosos jóvenes.

Tras el rodaje de *Demencia 13*, en febrero de 1963, Francis y Eleanor se casaron en Las Vegas acompañados de unos pocos familiares y amigos, y lo pasaron en grande. Solo una semana después de la boda, Coppola recibió una llamada de Seven Arts; habían leído sus guiones en la UCLA y estaban impresionados con su talento y su estilo. Fundada por Ray Starck y Eliot Hyman, Seven Arts era una empresa independiente que había producido, para diferentes estudios de Hollywood, películas fundamentales de principios de los sesenta como *Vidas rebeldes*, *Lolita* y *¿Qué fue de Baby Jane?* Starck y Hyman ficharon a Coppola y le ofrecieron 375 dólares semanales —una fortuna para un joven de veinticuatro años — para que adaptase a guion de cine la novela de Carson McCullers *Reflejos en un ojo dorado*. El estilo de los textos de Coppola, muy a lo Tennessee Williams, pegaba con la homosexualidad reprimida del protagonista y con su atmósfera sureña. El guion gustó, sobre todo su brillante dramatización y sus diálogos, pero en la UCLA algunos alumnos, muertos de celos, se lo tomaron a mal. En el tablón de anuncios de la recepción escribieron COPPOLA TRAIDOR. Impactado y dolido, Francis decidió abandonar definitivamente sus estudios.

Por desgracia, el guion de *Reflejos en un ojo dorado* fue descartado y contrataron a dos nuevos guionistas. Aun así, en Seven Arts aumentaron el salario de Coppola a 500 dólares semanales con un contrato de tres años, y pocos meses más tarde su sueldo ya era de 1000 dólares a la semana, cantidad que le permitió animarse a comprar una gran casa en Mandeville Canyon, zona residencial en las colinas de Los Ángeles llena de estupendas residencias de estrellas, directores y productores de Hollywood. Para muchos jóvenes estudiantes de cine eso hubiese sido llegar a lo más alto, a la cima, un sueño hecho realidad, una vida envidiable. Pero no para Coppola, porque él quería producir, escribir y dirigir sus propias películas y todavía le parecía algo inaccesible, algo que Stanley Kubrick y pocos más habían conseguido en la industria norteamericana. Uno de sus nuevos amigos en aquella próspera época fue William Friedkin, un joven temperamental y malhablado que venía directo de los documentales y ambicionaba rodar su primer largo de ficción, al que Coppola le enseñó, como un niño enseñando sus juguetes, su nuevo Jaguar y su nueva cámara Arriflex. Los dos compartieron puros, vino, pasta y sobre todo sus sueños de rodar lejos de la acartonada industria de Hollywood, cine independiente, a la europea, como Jean-Luc Godard.

Coppola trabajó en más de quince guiones de Seven Arts, entre ellos *Cáete muerta, cariño*, que acabó protagonizando Tony Curtis. El más admirado de todos ellos fue la adaptación de una novela de Budd Schulberg llamada *El desencantado*. El guion pasó de despacho en despacho y todo el que lo leía en Seven Arts hablaba maravillas de él, de sus personajes, diálogos, atmósfera, recreación de época… Marlon Brando y Paramount volvían a cruzarse en la

carrera de Coppola: Schulberg era el autor de la novela y el guion de *La ley del silencio* e hijo de uno de los grandes productores de Paramount. Niño bien desde su infancia, rodeado de riquezas, caprichos, fiestas y famosos, Schulberg había escrito una gran historia que ahora Coppola estaba adaptando de manera brillante. Pero había un problema: igual que su admirado Elia Kazan, director de *La ley del silencio*, Schulberg, aterrado por los métodos fascistas de la caza de brujas del senador Joseph McCarthy, delató a compañeros comunistas ante el Comité de Actividades Antiamericanas. Y aunque ganó el Óscar al mejor guion de 1954, quedó marcado para siempre, igual que Kazan.

Ambientado en los míticos años veinte y la Gran Depresión, en la era del jazz, el alcohol ilegal y las fiestas en las grandes mansiones, el guion de Coppola, como la novela, hablaba también de un guionista contratado por un estudio. Su encargo era trabajar en una película mediocre llamada *Amor y hielo* y hacerlo junto al mismísimo Scott Fitzgerald, gloria acabada y alcoholizada que sobrevive a duras penas junto a su conflictiva mujer Zelda. Para escribir su redonda narración, Schulberg se inspiró en su propia experiencia junto a Fitzgerald. Mediante un joven narrador, cuenta cómo cuida del acabado, borracho y antaño talentoso escritor, y logra un gran retrato de una amistad y de toda una época. Por desgracia, *El desencantado* nunca se llegó a rodar.

Coppola sí logró el crédito, ya fuera de Seven Arts, como guionista en la película bélica *¿Arde París?*, producción francesa distribuida por Paramount y que pretendía emular a *El día más largo*, fabulosa producción de Darryl F. Zanuck. En *¿Arde París?*, estrenada en aquella lluviosa tarde parisina en la que Evans y Bluhdorn planearon

la nueva Paramount, Coppola compartió derechos de autor con el prestigioso novelista y guionista Gore Vidal, pero el proyecto, basado en un *best seller* de Dominique Lapierre y Larry Collins, uno de esos tochos que se venden por toneladas en estaciones y aeropuertos, acabó siendo un desastre en el que participaron hasta ocho guionistas. Coppola, esquivando sus cada vez más habituales ataques de ansiedad y bajones de ánimo, tuvo que bregar con muchas injerencias de los productores, con los infinitos borradores y hasta con el estricto control del presidente Charles de Gaulle. En un ejercicio ignominioso, de flagrante censura política, el general permitió la filmación en París, algo obviamente crucial para la producción, pero solo si se minimizaba en el guion el papel desempeñado por el Partido Comunista francés. De Gaulle, que no era del agrado de los norteamericanos, que preferían al general Giraud, estaba obsesionado con que nadie hiciese sombra a su idealizada figura en la liberación de París.

Finalmente, Coppola dejó de mandar borradores, se despidió y se centró en su nuevo proyecto personal: *Ya eres un gran chico*. Había comprado, por 10 000 dólares, una opción sobre los derechos de la novela del mismo título.

En su último guion acreditado para Seven Arts y Paramount, Tennessee Williams volvió a cruzarse en su camino. Fue en *Propiedad condenada*, película de Sydney Pollack en la que Coppola compartió créditos con el famoso dramaturgo. Pero Williams estaba tan horrorizado con la película, basada en su propia obra teatral, que amenazó a Paramount con quitar su nombre de los créditos.

Antes de dejar de ser un guionista bajo contrato para el sistema, Coppola también escribió, para la Twentieth Century Fox, una

versión del guion de *Patton*. Le gustó el personaje del exhibicionista y polémico general, consideraba que Patton tenía las hechuras de un personaje digno de William Shakespeare. También era, como él, un líder muy persuasivo con gran capacidad para el mando, un cabecilla que cuestionaba a sus superiores, al sistema. Los textos que leyó y estudió Coppola para su guion fueron *Patton: Ordeal and Triumph*, de Ladislas Farago, *A Soldier's Story*, de Omar Bradley, y los diarios del propio Patton. Basándose en tres alocuciones auténticas del general, Coppola escribió el famoso discurso ante las tropas con el que empieza la película, un arranque que fue controvertido en la Fox por su larga duración. Acabó convirtiéndose en uno de los inicios de película más famosos y poderosos de la historia del cine. El discurso, que se conoce como «la arenga de Patton», tenía frases fabulosas que Coppola se limitó a transcribir y a retocar mínimamente. Pero, por desgracia, el guion de Coppola no convenció en el estudio, sobre todo el largo discurso. El excelente texto de Coppola fue retocado, que no mejorado, por el veterano guionista Edmund H. North, firmante de guiones como los de *En un lugar solitario* o *Ultimátum a la Tierra*.

Cabreado por semejante menosprecio y decidido a seguir tenazmente con su carrera de director, a Coppola no le resultó fácil volver a rodar. Tras la experiencia de *Demencia 13*, tardó tres años en estrenar otro largometraje, seguía sin encontrar su cine, su propio estilo, continuaba experimentando y también buscando adaptarse a las modas juveniles del momento. Quería triunfar y tenía tanta necesidad de hacer arte como de hacer dinero. Por eso centró todas sus energías en *Ya eres un gran chico*, pero enseguida aparecieron los problemas. En Seven Arts se enteraron de que Coppola había estado trabajando en el guion de *Ya eres un gran chico* mientras

esperaba, en París, los nuevos cambios para el guion por el que estaba contratado. Esto supuso un ultimátum de Seven Arts: o hacía la película para ellos o no la hacía. Les gritó de todo por teléfono, verdaderas bestialidades. Eleanor estaba muy preocupada, parecía que Francis iba a derrumbarse por completo en cualquier momento, había pagado una señal de 1000 dólares por los derechos de la novela y debía pagar otros 9000. «¡Dejadme libre, dejadme en paz, no tenéis derecho, malditos parásitos, vampiros!», gritaba desaforado, desesperado.

Pocos días más tarde, Coppola descubrió que en Seven Arts habían estado reuniéndose con directores como Tony Richardson o Ken Hughes para proponerles arriesgarse en nuevas películas, más modernas, para un público más joven. Decidido a ser uno de ellos, Coppola se presentó en las oficinas y les confesó, sin pestañear, que prefería rodar su película por un sueldo de 8 000 dólares, por el guion y la dirección, que 75 000 por el guion colectivo de una película «de prestigio» o «importante». La empresa aceptó y produjo *Ya eres un gran chico* con un presupuesto *mainstream*: 800 000 dólares. Coppola la rodó en solo veintinueve días en Nueva York y en ella aparecieron una novata llamada Karen Black; Geraldine Page, gran actriz del Actor's Studio, y un bebé en un capazo que no era otro que su pequeño hijo Roman.

Ya eres un gran chico, en la que Coppola emuló a Richard Lester, director de moda y firmante de películas de los Beatles, no fue un tremendo éxito. Pero gracias a ella Coppola recibió una de las llamadas más importantes de su vida: fue seleccionado para competir por la Palma de Oro del Festival de Cannes. La estancia de Coppola en Cannes fue, a sus veintiocho años, un sueño hecho

realidad. Mientras en la UCLA sus compañeros seguían parloteando sobre cine y no haciéndolo, Coppola, con un largometraje de casi un millón de dólares bajo el brazo, era tratado en el prestigioso certamen francés como un nuevo autor norteamericano que se codeaba con nominados como Robert Bresson o Michelangelo Antonioni. Y, además del reconocimiento en Cannes, *Ya eres un gran chico* consiguió tres nominaciones a los Globos de Oro, una a los BAFTA y otra al Óscar a la mejor actriz de reparto. Geraldine Page perdió ante la excepcional Sandy Denis de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

Su siguiente guion se llamaba *La conversación*, pero mientas lo escribía le ofrecieron rodar un musical. El reconocimiento logrado en Cannes y los Óscar con *Ya eres un gran chico* había puesto a Coppola en otra liga: ya no era un aprendiz, ni un prometedor y bien pagado guionista. Por eso recibió la llamada de un tal Joseph Landon, guionista televisivo que trabajaba como productor en Warner. Buscaban un director para el musical *El valle del arco iris*, que protagonizarían Fred Astaire y Petula Clark.

El valle del arco iris estaba maldito. La obra fue valiente en su época porque hablaba del terrible problema del racismo en Estados Unidos, y antes de que se la encargasen a Coppola estuvo a punto de ser un musical animado que iba a dirigir John Hubley. La banda sonora estaba terminada y toda la película tenía un guion gráfico. Las voces iban a ser las de gigantes de la talla de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald o Louis Armstrong. Pero Hubley se negó a delatar a compañeros ante el Comité de Actividades Antiamericanas, fue incluido en la lista negra y Chemical Bank, que iba a financiar la película, retiró todos sus fondos.

Coppola dejó en un cajón de su despacho lo que llevaba escrito del guion de *La conversación* y aceptó el trabajo. Lo hizo porque quería impresionar a su padre músico y porque el musical era un género que Coppola idolatraba. Desde muy niño admiraba las potencialidades creativas del musical y estaba especialmente fascinado con dos musicales de dos directores que no pertenecían a la gran tradición del musical norteamericano: *Las zapatillas rojas* y *Los cuentos de Hoffmann*, dirigidos respectivamente por el inglés Michael Powell y el húngaro Emeric Pressburger.

Coppola rogó a Warner poder rodar su musical en exteriores y no en decorado, como se habían rodado todos los viejos musicales de los grandes estudios hasta el momento. Quería desplazar a todo su equipo a Kentucky, donde se desarrollaba el musical, le parecía lo más creativo y original. Pero los hombres de Jack Warner no le hicieron ni caso, tenían muy claro que, para abaratar costes de producción, el equipo no saldría, bajo ningún concepto, de California. Quedaba descartada toda novedad y autenticidad: la película se iba a rodar en espacios que eran propiedad de tres grandes estudios de Hollywood: en el Burbank, de Warner; en el Twentieth Century Fox Ranch; y en el Golden Oak Ranch, de Walt Disney.

Lo mejor de aquel rodaje fue que Coppola pudo fichar a su padre en el equipo. Y, paradojas del destino, H. G. Wells volvió a cruzarse en la vida y carrera de Francis: Carmine Coppola estaba de gira con la comedia musical *Half a Sixpence*, obra basada en *Kipps*, novela del autor de *El hombre que podía hacer milagros*. Tras aceptar el trabajo encantado, Carmine se trasladó con su mujer a California y allí acabaron viviendo permanentemente. Para el rodaje se valieron

de los recién usados decorados de *Camelot,* y Landon le permitió a Coppola ensayar tres semanas con el reparto y los músicos, entre ellos su padre. Aquella fue la primera vez que Coppola rodaba en familia. Con su padre a la flauta, un pianista y un batería, ensayaron toda la película en jornadas muy duras pero llenas de pasión y creatividad, de canciones, risas, pasta italiana y vino. Fue en un viejo estudio que les prestó Warner y que tenía hasta público, lo que ayudó a que aquello fuese una celebración más que un frío ensayo.

Por desgracia, el rodaje resultó ser un verdadero infierno. Para empezar, Coppola despidió al coreógrafo Hermes Pan, que había trabajado para Fred Astaire y participado en películas tan importantes como *Cleopatra* o *My Fair Lady*. A Coppola su coreografía le pareció anticuada y, causando un gran disgusto a Astaire, lo sustituyó por un coreógrafo más joven llamado Claude Thompson.

De todas las canciones de *El valle del arco iris*, la preferida de Coppola era «Look to the Rainbow», en la que podemos escuchar: «Sigue al tipo que sigue un sueño». Y eso fue lo que hizo un californiano de veintitrés años llamado George Lucas. Acababa de graduarse en la USC, en la Escuela de Artes Cinematográficas, y Warner Bros le había concedido una beca para observar a Coppola en el rodaje.

Francis y Lucas acabaron siendo muy amigos. En las pausas de rodaje, los finales de jornada o en los momentos en los que el equipo artístico debía esperar a los eléctricos, hablaban de sus pasiones compartidas: los coches, el cine *underground*, Truffaut y las películas personales e independientes que harían algún día. Coppola se fijó en Lucas porque estaba rodeado de técnicos que no eran de su

edad ni de su generación y que hasta lo miraban mal, como a un infiltrado en un club elitista y muy selecto, como un novato demasiado joven para dirigir y sin experiencia. Todos ellos, fogueados técnicos de dirección, iluminación o producción, eran grises trabajadores del viejo Hollywood, un sistema apolillado que llevaba años sin saber adaptarse a la nueva Norteamérica y al cine que hacían los nuevos directores europeos. Mientras Stanley Kubrick montaba *2001: Una odisea del espacio* y John Cassavetes *Faces*, Coppola se sentía atrapado en un musical de la tercera edad con Fred Astaire.

Pasada la segunda semana, Lucas le comunicó a Francis que dejaba el rodaje para centrarse en otros asuntos, sus propios proyectos. Coppola, ofendido, se lo reprochó a su alumno y amigo.

—¿Ya has aprendido todo de mí?

—Bueno, te lo agradezco, Francis, pero he visto todo lo que tenía que ver.

—No quiero que veas, quiero que trabajes conmigo. Hablaré con Landon, te haré asistente de producción. ¿Aceptas?

—Acepto.

—Pues a trabajar.

9

Vermont Avenue

La siguiente jugada maestra de Robert Evans en Paramount fue contratar al periodista experto en cine y gran lector Peter Bart. Se lo soltó nada más empezar la conversación telefónica, sin rodeos, al más puro estilo Evans. Bart no daba crédito, creyó que le estaba tomando el pelo para relajar el ambiente y antes de pedirle algún favor.

—¿Estás de broma?

—No, no, te vas a venir a trabajar a Paramount conmigo.

—No he trabajado en Hollywood en mi vida.

—Tú me has metido en este lío con tu reportaje, ahora apechuga. Como corresponsal del *New York Times* en Hollywood, has entrevistado a Walt Disney, a Jack Warner, a David O. Selznick y al más poderoso de todos, Lew Wasserman, de Universal. No me jodas, Bart, los conoces a todos y conoces este negocio. Vas a empezar leyendo guiones.

—¿Bajo qué criterio?

—¿Cómo criterio?

—¿Qué tipo de películas quieres producir?

—Tenemos que volver a lo básico, da igual cuánto dinero se vea en la pantalla: si no tienes un buen guion, no tienes nada. Este es el

pacto: tú lees y yo me peleo con Bluhdorn y la junta de accionistas. Nos vamos a llevar bien, Bart.

—Pero ¿qué tipo de películas quieres hacer?

—Buenas.

—Eso no me ayuda.

—Busco clasicismo, glamour, géneros de toda la vida... Pero todo nuevo.

Bart aceptó encantado el reto de ser vicepresidente de producción de Paramount y enseguida se hizo popular porque no solo leía sinopsis, sino guiones enteros; algo nada usual en un ejecutivo, algo casi excéntrico. También leía novelas cuyos derechos podrían comprarse. Era un cerebrito que miraba, hablaba y se movía como un rabino, y la perfecta mano derecha para Evans, que quería diferenciarse de los anteriores ejecutivos en su cargo, modernizando Paramount además de llenar las salas de cine. En el estudio había un evidente vacío de poder y era la oportunidad perfecta e histórica para aprovecharlo. Quizás la última antes de que el cine fuese una rémora del pasado, un entretenimiento desfasado, rechazado por las nuevas generaciones y las nuevas tecnologías. Como ya había advertido Evans a Bluhdorn, los estudios estrenaban un cine tan trasnochado como muchos de sus directores y estrellas. Habían perdido al público más joven, que estaba a otras cosas: la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles, las drogas, la psicodelia, la revolución sexual, el rock...

Mientras Robert Evans trabajaba sobre todo en su recién estrenada mansión, a Bart le asignaron un gran despacho en los estudios Paramount. Lo primero que hizo antes de empezar con su titánica tarea, nada menos que salvar a un legendario estudio de

Hollywood de su decrepitud, fue bajarse del taxi y observar la legendaria puerta enrejada y las viejas palmeras de la entrada de Paramount, en el 5555 de Melrose. Era vulgar, nada que ver con el esplendor y el glamour de las fotos o los reportajes publicitarios. A diferencia de Evans, que amaba la ciudad, que la codiciaba, que se la quería cepillar, para Bart Hollywood era como esa entrada: decepcionante y frustrante y a la vez mágico. A un tipo que conocía y disfrutaba de Nueva York, como él, Los Ángeles no le impresionó, más bien le deprimió. El espantoso Teatro Chino, las aceras de Hollywood Boulevard con las grotescas huellas en cemento de las plantas del calzado y las palmas de las manos de las estrellas, las decepcionantes puertas de entrada de los grandes estudios, el Dorothy Chandler Pavilion con sus decadentes Óscar... Le parecía una ofensa comparada con San Francisco, Nueva York, Chicago o decenas de grandes ciudades europeas.

El taxista podría haberlo dejado en la puerta de la oficina, pero Bart prefirió caminar para pensar un rato. Se identificó con su carnet de identidad en la entrada y también se identificó con Norma Desmond, pidiendo al viejo Jonesy, el sonriente guarda veterano, que le abriera la puerta del estudio. Billy Wilder, aquel emigrante austrohúngaro, había rodado la mejor película sobre Hollywood y para escribirla había usado, como género, el terror. Porque a Bart *Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses)* no le parecía un *thriller*, sino una película de miedo. Caminando por Paramount Studios como un turista cualquiera, se preguntó si merecía la pena trabajar y gastar su cultura, talento, energía y tiempo vital en una ciudad que un genio como Wilder relacionó con una película de terror. Mejor no pensarlo; además, le iban a pagar una pasta

indecente. Y Wilder, que seguía en activo y acababa de estrenar la comedia *En bandeja de plata*, también seguía amando y respetando a Hollywood, cuyos mercaderes habían hecho posible su carrera y su fortuna. Su vida entera. Wilder salió a lo grande de la puerta de aquel estudio mientras su familia, como él mismo dijo con su habitual humor negro, salía por una chimenea de Auschwitz.

Bart siguió caminando por los estudios fundados por Adolph Zukor y se topó con cuatro jóvenes vestidos de vaqueros y un fornido hombre que empujaba un carro plagado de pequeños focos y trípodes. Aquella factoría no olía a nada, no atufaba a pescado, a sangre, a leche fermentada, a metal, a gas. Paramount olía a alcanfor, a plástico, a café y a la comida recalentada de los comedores de las cantinas. Observando, meditabundo, aquellas calles sin transeúntes, sin puestos de perritos calientes, sin policías, sin semáforos y sin civilización, admirando esa gran fábrica que era Paramount, sintió una mezcla de miedo y respeto. Tenía miedo por decepcionar a Evans, por no hacer bien su trabajo en esa ordinaria ciudad y en esa demencial industria, por no dar la talla, por cagarla. Y respeto porque estaba caminando por las calles del estudio de *Beau Geste*, *Medianoche*, *Los viajes de Sullivan*, *Perdición*, *La heredera*, *Un lugar en el sol*, *Raíces profundas*, *La ventana indiscreta*, *Vértigo* o *El hombre que mató a Liberty Valance*. Para desmayarse.

Antes de estrenar su oficina, Bart tuvo un arrebato. Como no tenía que fichar y era su propio jefe, pidió otro taxi y se dirigió al Dresden, en el 1760 de Vermont Avenue, para tomar un café bien cargado y algo de comer. Sentía la urgente necesidad de sentarse un buen rato para reflexionar con mucha calma ante un momento tan importante en su carrera y en su vida. Venía de patearse Paramount, aquella

irreal fábrica en la que se representaba y fotografiaba una mentira que se enlataba, se distribuía y se proyectaba en más de medio planeta.

La barra del Dresden estaba atestada, y se decidió por un sándwich de salami, patatas fritas y un café doble. En comparación con el mundo del que venía, el periodismo, a Bart el cine le parecía un oficio, un arte y una industria de dementes, de gente infantil y totalmente alejada de la realidad del mundo. Y aquellos platós y aquellas calles de los estudios Paramount, que acababa de contemplar con una mezcla de pena y de idolatría, estaban siendo testigos de un nuevo cambio. En realidad, el estudio llevaba en crisis desde el caso Estados Unidos contra Paramount Pictures, Inc., de 1948. El veredicto dio al estudio en la línea de flotación: todos los estudios debían renunciar a ser también propietarios de las salas de cine y a las ventajosas prácticas de distribución sin riesgo a las que estaban acostumbrados. También estaban fallando al público estrenando idioteces o mediocridades. Paramount, la empresa que más libertad creativa aportó a genios como Wilder, Lubitsch o Sternberg, el llamado «estudio de los directores», había producido títulos tan infames como *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario, y a mí me da tanta pena!*, que acabó costando 217 000 dólares más de lo presupuestado. El estudio estaba en muy serios apuros y seguía malvendiendo muchos de aquellos grandes platós que Bart acababa de contemplar en su caminata. Por eso muchas películas tenían que rodarse en exteriores y de forma mucho más dura, difícil. Sin el tiempo necesario, de forma muy precaria.

El despacho que le esperaba a Bart en Paramount era grande y señorial, revestido de robusta madera. Pero no le gustó su viejo

mobiliario, le pareció reutilizado de algún otro lugar. Había un sofá verde raído y deformado y una mesa de despacho muy usada. Pocos días más tarde conoció a John Boswell, un peculiar individuo al que le gustaban las camisas de colores chillones, llevaba los zapatos relucientes y siempre aparecía en una *scooter* en la entrada del estudio. Boswell había comenzado su carrera en MGM a mediados de los años cincuenta, pero pronto se mudó a Paramount. Era jefe del Departamento de Proyectos y analista de guiones, y a Bart le confesó que en el fondo era un «novelista frustrado». También le confesó, mientras se acomodaba en el viejo sofá verde, que tenía muchas cosas que contar, pero nunca se animaba.

Robert Evans había informado a Bart de que Boswell era uno de los intocables del estudio, su opinión en cuanto a guiones o a sinopsis era casi sagrada por su vasto conocimiento del mundo del guion y del cine de los estudios, toda su historia, sus éxitos, sus fracasos... También conocía centenares de historias y chismes sobre viejas estrellas de Hollywood y con un guion podía llegar a ser un crítico bestial e hiriente. Pero todo aquello no impresionó a Bart, que escuchó atentamente lo que venía a pedirle.

—Ya sé que acabas de empezar, pero quiero pedirte un favor.

—Tú dirás.

—Todos estos cambios en Paramount me han puesto cardíaco, cada día una sorpresa, un nuevo rumor, dudas, miedo... Ha sido horrible. En fin, necesito unas vacaciones, me basta con una semana.

—Por mí no hay problema.

—Te lo agradezco —le dijo mientras exploraba, con sus delicadas manos, las estrías del viejo sofá—. Este sofá estuvo cinco años en mi

despacho hasta que pedí que me lo cambiaran. No hay derecho a que ahora te lo encasqueten a ti.

—El despacho entero parece sacado de la beneficencia. O del Ejército de Salvación. Creo que los poderes fácticos me están transmitiendo un mensaje.

—Los poderes fácticos eres tú —dijo Boswell con una gran sonrisa.

—Cierto.

—No quiero revelar ningún secreto, pero echa un vistazo al edificio que hay detrás del plató 12. Es el tesoro del mobiliario del estudio, digno de un monarca extranjero.

Bart le dio las gracias, se despidieron con cordialidad e hizo que su secretaria le pusiese en contacto con Frank Caffey, el veterano jefe de producción física de Paramount desde 1949. Comparado con Bart, un extraño recién llegado que no tenía ni idea de producir una gran película de estudio, Caffey llevaba en Paramount Pictures Corporation desde 1938 y había sido testigo de los *golden days* de Hollywood como jefe de producción en gigantescas películas, obras de la complejidad de *Los diez mandamientos* o *La guerra de los mundos*.

Caffey, espartano y disciplinado, acudió sin demora. A Bart verlo entrar en su despacho le causó mucho respeto. Llevaba un traje impecable de color castaño oscuro y corbata. Era un tipo rugoso, de sesenta y cinco años, grandes orejas, rostro inteligente y ojos oscuros que protegía con unas gafas de gruesa pasta negra. Bart, amable, le invitó a sentarse en el machacado sofá verde. Mientras lo hacía, el veterano productor observó a Bart de arriba abajo con la acritud de un viejo y condecorado coronel ante un general demasiado joven.

Antes de decirle lo que debía decirle, Bart se sentó frente a su veterano escritorio de madera.

—Caffey, me he formado como periodista, por eso voy a ir directo a lo que nosotros llamamos la entradilla. Usted y sus colegas están convencidos de que Evans y yo estamos aquí de paso.

A Caffey le cambió el rostro, que de escéptico mutó a pétreo. Intuyó enseguida que aquel novato con cara de bibliotecario del Bronx le podía causar verdaderos problemas. Bart, muy serio, continuó.

—Tienen derecho a pensarlo, pero nosotros tenemos la intención de quedarnos algún tiempo. Y por lo tanto queremos estar razonablemente cómodos.

—Supongo que se refiere a los muebles, entre otras cosas —dijo Caffey mientras observaba el mobiliario, sin tiranteces, de forma comprensiva.

—Vamos a centrarnos solo en los muebles. No quiero lujos, pero tampoco beneficencia. Y supongo que este es un tema que puede estar resuelto mañana por la mañana.

—No creo que la situación pueda resolverse tan fácilmente —contestó Caffey, ahora sí preocupado y en guardia.

—Yo sé que a usted le llaman el Alcalde. Si no me han cambiado los muebles para mañana a las diez, o usted o yo tendremos que abandonar nuestro cargo abruptamente.

Ahora la atmósfera de aquel despacho era de duelo de wéstern. Dedos en los gatillos, espuelas en las botas, calles de polvo. Pero ahí acabó todo.

—Gracias por venir —concluyó Bart.

Caffey no dijo ni una palabra más, asintió, se levantó del anciano sofá y abandonó la estancia.

A la mañana siguiente, Bart no paseó por los estudios y fue directo a su despacho para comprobar qué había decidido hacer Caffey. Lo que vio le agradó enormemente: mesa y sofá nuevos y sillas a juego. Sobre la mesa, Caffey había dejado una concisa nota: «Le deseo una estancia muy larga y provechosa». Bart sonrió al leerla y la guardó como recuerdo. Él también deseaba quedarse por muchos años y hacer muchas y muy buenas películas que todo el mundo recordaría con el tiempo. Para hacer magia, aquel despacho debía recibir las visitas de talentos, mentes brillantes, artistas, genios, quizás chalados, quizás impostores y farsantes. Pero para eso estaba él detrás de su nueva y flamante mesa, para eso iba a cobrar un dineral al mes. «No te acostumbres a cobrar un sueldazo», le había dicho Art Murphy, de la revista *Variety*. Otros colegas también lo envidiaban hasta lo enfermizo, no lo soportaban, no podían creer que ese juntaletras hubiese tenido semejante golpe de suerte. También odiaban a Evans y no hubo semana en la que alguien no difundiese el rumor, siempre infundado, de que Evans, el zoquete, el macarra, estaría al cabo de muy pocos días en la calle. Y con él su sirviente y obediente Bart, que no tendría otro remedio que volver a pedir trabajo en algún periódico o revista.

Bart no hizo caso a las envidias y las conjuras y se centró en recibir en su oficina a todo aquel que creía tener una buena película. Y todo el mundo estaba intrigado. ¿Quién era aquel tipo con pinta de intelectual que había escrito en el *New York Times*? No tenía nada que ver con la imagen habitual del ejecutivo de estudio, con aspecto de corredor de bolsa o de viejo panzón, cínico, fumador empedernido

y con úlcera de estómago. Y así, Bart empezó a escuchar a todo el que fue invitado a su despacho, gente que, hasta entonces, había tenido muy difícil el acceso a un estudio de Hollywood: escritores, guionistas, productores, directores, actores, poetas, compositores... Hasta un viejo y afable científico y un joven que trabajaba como adivino. Espíritus libres que tenían esperanzas porque se iba a producir un raro fenómeno en Paramount, una extraña maravilla que todos llevaban años esperando: un cambio de régimen.

10

Woodland Drive

Evans escuchó con atención las historias que le contaba Bart en su despacho, las mejores ideas o las más disparatadas. Reían, bebían, jugaban al tenis. Bart no solo fue la mano derecha de Evans, se hicieron íntimos dentro de lo íntimos que pueden ser un cerebrín que amaba el olor a tabaco y tinta de las redacciones y un *playboy* que prefería el buen perfume y el lozano desnudo de auténticas bellezas, algunas con ganas de pasarlo bien y otras, más ambiciosas, con deseos de aparecer algún día en una marquesina. Evans jamás las forzaba, las cortejaba y no las usaba; siempre con las cartas sobre la mesa, los dos se aprovechaban mutuamente. Y ellas, preciosas, sabían de sobra que Evans solo era el polvo de una noche con un hombre joven, gracioso, golfante, camelador, guapo, de familia bien y sueldo obsceno. Y todo aderezado con una cena en el mejor reservado de la ciudad y encima sin maría o cocaína, solo polvos naturales, a veces dos por noche. Evans entonces era solo de champán caro y muy buenos habanos, solo de vez en cuando caía un porro después de la faena.

Peter Bart quedó deslumbrado cuando fue invitado por primera vez a la mansión de la que todo el mundo hablaba en Hollywood: el lujoso picadero, en Sunset Boulevard, de Robert Evans. Casa estilo

Regencia francesa, era una mansión típica del Hollywood clásico, como las que poseían las estrellas o los productores de antaño. Se la había comprado, por 290 000 dólares y gracias a un préstamo de Paramount, a un anciano decorador llamado James Pendleton. Sus vecinos eran Fred Astaire y James Stewart. En su magnificente comedor cabían doce personas y además contaba con una elegante suite principal junto a un jacuzzi decorado con un gran seto. Era su rincón preferido para las conquistas de una noche.

Gastó otro medio millón de dólares en reformas dentro de la casa y en sus terrenos, en los que construyó un edificio anexo con oficinas y dos dormitorios para invitados. También cerró la entrada principal, que daba al ruidoso tráfico de Beverly Drive, y construyó una verja que daba a la más tranquila Woodland Drive. La entrada se hizo muy famosa en la ciudad, pues por ella pasaban las visitas, que no tenían otro remedio que recorrer un elegante camino circular y contemplar sus jardines, su piscina, su pista de tenis y su fabulosa sala de proyección, también financiada por Paramount. Con aquel lujo clásico, Evans no parecía un productor de su tiempo, sino de los años treinta o cuarenta. Aunque sus visitas muchas veces incluían a invitados vestidos a la moda hippie, coloristas camisas, pantalones de campana, pelo largo, grandes patillas y olor a marihuana, Evans contaba con un caro mayordomo y criadas vestidas con rigurosa ropa de servicio, como si trabajaran en Chatsworth House, en Derbyshire, Inglaterra.

Peter Bart conoció muy bien aquella mansión, igual que Abby Mann, que se unió a las proyecciones, los chapuzones en la piscina, los partidos de tenis, las juergas y las salidas nocturnas organizadas por Evans. Evans adoraba a Mann, hijo de inmigrantes judíos rusos,

con dentadura caballuna como la de Bluhdorn y un gusto por las chaquetas bastante dudoso. Mann, que tuvo que soportar las burlas de sus amigos guionistas por relacionarse con un *playboy* como Robert Evans, era el ejemplo de guionista de prestigio. Para empezar, sobre su chimenea tenía lo que Evans más codiciaba después de las mujeres más bellas: ese dorado tipo sin genitales llamado Óscar. Lo había conseguido con *Vencedores o vencidos*, ganando a los guiones de *El buscavidas*, *Desayuno con diamantes*, *Los cañones de Navarone* y *West Side Story*.

Otro de los hombres de confianza de Evans era George Wieser, un lector profesional de Nueva York. Por 175 dólares a la semana, Wieser se dedicaba a leer los textos que llegaban a publicaciones especializadas del sector editorial y a agencias de artistas. Wieser no buscaba alta literatura, sino guiones *mainstream* o *best sellers* de aeropuerto, textos poco complejos y con un evidente componente comercial que pudiera seducir a los estudios. Cuando en sus informes recomendaba una novela o un guion, Evans se lanzaba a por la presa seleccionada previamente por Wieser.

La primera película importante de la que se encargó Evans en Paramount fue *La semilla del diablo*. William Castle había tenido muy buen olfato al comprar los derechos de una entretenida novela de Ira Levin que narraba nada menos que la violación de una muchacha de Nueva York por parte del mismísimo diablo y el posterior nacimiento del anticristo gracias a una comunidad satánica. Castle, que había empezado su carrera de productor con Orson Welles en *La dama de Shanghái*, era también un director de cine famoso por su enorme mentón, su pelo blanco, sus grandes puros, sus excéntricas campañas publicitarias y sus películas de serie

B. Era un Hitchcock de tercera, y Robert Evans no quería saber nada de él. Entraría como productor en *La semilla del diablo*, pero, como le dijo a Bart, «ni hablar de dirigir». Para esa tarea pensó en un director que estaba de moda en Europa y había sido premiado dos veces en el Festival de Berlín, por *Repulsión* y por *Callejón sin salida*. Evans sedujo a Roman Polanski diciéndole que lo quería para dirigir *El descenso de la muerte*, un mediocre guion del novelista James Salter por el que Paramount había pagado una cifra exagerada. Le dijo al director polaco que se pasaría el rodaje esquiando y que cobraría una pasta, pero en cuanto aterrizó en Estados Unidos le dio un ejemplar de *La semilla del diablo*, la película que quería que dirigiera desde el principio. Evans sabía que el director de *Repulsión*, con esa joven perturbada en camisón y sin salir de un apartamento, era, sin discusión alguna, el realizador perfecto para el bombazo que buscaba. Además, sabía manejarse en el terror. *El baile de los vampiros,* rodada en estudio para la MGM, era un ejemplo.

Pero Polanski tenía sus dudas, no le apetecía rodar una película basada en un *best seller*, comercial y seguramente tontorrona. Se llevó la novela para leerla esa misma noche, la abrió y no pudo cerrarla hasta que la acabó, casi al amanecer. Dijo que sí a Evans a la mañana siguiente y los dos se llevaron muy bien. Porque los dos tenían algo de *playboy*, unas melenas envidiables, les gustaba la noche, las jovencitas, los vinos caros, gastar mucho dinero y algo de marihuana de vez en cuando. Roman se desenvolvía bien en la ciudad y Evans lo instaló en una mansión con secretaria, a la que le dictó completo el guion de *La semilla del diablo*. Pero no todo iba a ser tan fácil. Como era habitual en el manipulador y controlador

Evans, la producción y el rodaje de *La semilla del diablo* no fueron cómodos. Para empezar, costó encontrar a la protagonista. Polanski descartó a su chica, la texana Sharon Tate, como Rosemary. Le parecía un enchufe «poco ético». A Roman, que veía a Rosemary como «una chica totalmente estadounidense», le gustaba mucho Tuesday Weld, a la que había visto en la serie *El fugitivo*, para el papel principal. Pero ella lo rechazó, no quería saber nada de demonios. También le gustaba Jane Fonda, pero prefirió rodar con su marido, Roger Vadim, la estúpida *Barbarella*. En Paramount pensaron también en Julie Christie, pero entonces Evans sugirió a Mia Farrow. Era preciosa, toda Norteamérica la conocía por la famosísima serie *Peyton Place* y se trataba nada menos que de la señora de Frank Sinatra.

Para el personaje del marido, el trepa y traicionero Guy Woodhouse, pensaron en otro estadounidense ideal: Robert Redford. Pero el actor acababa de recibir una citación de los abogados de Paramount por una disputa contractual sobre su retirada de la película *Infierno en el río*. Gran error, Redford no quería saber nada de Paramount. Para remediarlo, Evans propuso entonces a Jack Nicholson. Y, tras la prueba, Polanski sentenció: «Me encanta Jack, Evans, es genial. Pero a pesar de todo su talento, su apariencia ligeramente siniestra lo descarta para el papel». También Warren Beatty lo rechazó soltando una de sus habituales bromas: «¡Oye, Evans, ¿no puedo interpretar a Rosemary?». Finalmente le ofrecieron el papel a John Cassavetes. Otro error, el actor odió la forma de rodar, muy técnica y poco dada a la improvisación, de Polanski.

Dos de los visitantes más célebres de la mansión de Evans fueron Polanski y Beatty, al que le encantaban las proyecciones de Evans y también la legión de bellísimas y jóvenes muchachas que solían presentarse en la cada día más célebre residencia. Durante el día, Evans mezclaba placer y trabajo sin problema ninguno. Igual se reunía en la sala de proyección para ver pruebas de cámara o material rodado como jugaba al tenis, a veces hasta con famosos tenistas como Pancho Gonzales o Jimmy Connors. Lo mismo se pasaba dos horas al teléfono hablando con un representante o con el estudio que se daba un chapuzón en la piscina y se preparaba una copa. Su lujoso hogar y su babilónica vida parecían un telefilm, un anuncio de brandy. Evans representaba el cliché de lo que se suponía que era un productor de éxito. Todo Hollywood le conocía, y aquel engominado y delgado donjuán solo estaba empezando en el negocio del cine.

Su *modus operandi* para las noches de placer era siempre el mismo: acabada la jornada, se daba una ducha caliente, se vestía de forma impecable, se aplicaba la gomina, se perfumaba, dejaba de atender los teléfonos, las luces de las oficinas se apagaban y comenzaban a aparecer los coches o los taxis de los invitados por la verja de entrada: Warren Beatty, Ted Kennedy, Roman Polanski, Alain Delon, Jack Nicholson... Ya dentro, sus sirvientas ofrecían deliciosos canapés, vino blanco o tinto, espumosos, ginebra, ron, whisky, habanos y quizás algo de marihuana, pero en contadas ocasiones; a Evans no le gustaban las conversaciones con maría, no podía hacer negocios con alguien drogado, aunque sí cortejar con mayor facilidad a una joven muy colocada. Las muchachas que lo visitaban también disfrutaban de la compañía de alguno de sus

amigos famosos. Eran elegantes y sabían bien a lo que iban a la mansión, deseaban disfrutar. Muy bellas mujeres con clase, nada de furcias de Hollywood Boulevard.

Generalmente, Evans se despedía de sus amigos y remataba la noche con alguna de ellas. Era un insigne seductor de una mirada voraz, observaba a sus episódicas amantes de arriba abajo, de los pies a los ojos, les quitaba cada prenda que llevaban con la imaginación que no tenía para el arte. Su disciplina, su oficio y su especialidad eran las mujeres muy bellas. Pero nunca las escrutaba o trataba de forma obscena, ramplona. Evans se movía con la elegancia del que conoce bien una pasarela, pues años atrás había estudiado sus movimientos ante el espejo para seducir a sus ricas clientas en Manhattan. Su voz era aterciopelada y con ella deleitaba a sus visitas cuando les mostraba, como si del guía de una elitista casa museo se tratase, sus últimas adquisiciones artísticas o una fotografía enmarcada con una celebridad del cine o de la política. Todas se quedaban hasta la mañana siguiente y a veces, cuando dejaba París y visitaba Los Ángeles, su amigo Helmut Newton las fotografiaba desnudas. Newton hizo verdaderas obras de arte con algunas de ellas, sus favoritas eran las de altas mujeres bronceadas que lucían la blanca marca del bikini y solo vestían zapatos de tacón, a ser posible negros. Aquella secreta colección de fotos solo la llegaron a conocer los más íntimos amigos de Evans, como Nicholson o Beatty. También conocieron otra secreta colección, esta vez mucho más vulgar: el «bote de los chochos». Evans coleccionaba, en un bote de porcelana, muestras de vello púbico de sus favoritas.

Y, a la mañana siguiente, ducha, aspirina, un impecable y generoso desayuno servido por su mayordomo en la piscina, y listo para una

nueva ronda de llamadas de teléfono. Una de ellas a Mia Farrow, que finalmente dijo sí y llenó de colores y luz el rodaje de *La semilla del diablo* y de flores de cartulina y guirnaldas su camerino. Mia era una muchacha muy bella y de familia bien que asumía en sus amorosos brazos la revolución de las flores, el movimiento hippie, el pacifismo y el amor libre, algo más bien complicado de realizar con su viejo marido. Frank Sinatra se comportó en todo momento como un ser egoísta, rastrero y abyecto, como un matón y un mafioso, como lo que era. Casualidades de la vida, el cantante iba a protagonizar *El detective*, la película por la que Evans había comenzado su carrera de productor.

La semilla del diablo podía suponer su final en Paramount y la tensión había empezado días antes del rodaje, cuando el célebre peluquero Vidal Sassoon cortó el pelo a Farrow, engalanada en un cómodo y florido vestido de verano, en una habitación de hotel. El comerciante y presuntuoso Sassoon lo hizo a su manera: rodeado de periodistas y fotógrafos a los que citó para que inmortalizaran el gran momento.

El rodaje de *La semilla del diablo* empezó con retrasos. Polanski era un director demasiado meticuloso, perfeccionista y tan obsesivo y mandón como Robert Evans. Pero el resultado era evidente en los copiones diarios, todo el mundo lo sabía ya en Paramount. La maestría en la realización de Roman y en la dirección de fotografía de William A. Fraker era muy evidente. Lo que tenían entre manos no era una película cutre de William Castle.

Pero eso a Sinatra le daba completamente igual. Volvía loco a Mia Farrow, presionándola para que abandonase la película, le gritaba y amenazaba en casa y por teléfono, no la dejaba ni respirar. Decía que

La semilla del diablo ya llevaba demasiado retraso y que por culpa de ese puto polaco su matrimonio se estaba hundiendo. Mia, a punto de ceder al chantaje emocional de Sinatra, se presentó desconsolada en el despacho de Evans. Este, tranquilo, sin alterarse, la llevó a una sala de proyección de Paramount. Los dos se sentaron frente a la pantalla. Se apagaron las luces. Aun sin el sonido y el tratamiento de color y luz adecuados, era evidente que estaban ante una gran película de terror y una interpretación cuando menos inquietante de Mia. Tras la proyección, se encendieron las luces, Evans se encendió uno de sus puritos y le dijo a la joven: «Mia, vas a ganar el Óscar». A ella no le hizo falta escuchar más y siguió adelante con la producción. Al final, Mia no recibió el Óscar, ni siquiera fue nominada, pero sí recibió los papeles de divorcio, entregados por un esbirro de Sinatra en el set de rodaje. Mia no podía creer que el hombre con el que se había casado, un hombre con el talento de Sinatra, fuese tan cobarde y tan mezquino. Nadie en el rodaje se lo podía creer. Finalmente, Sinatra sustituyó a Mia por Jacqueline Bisset e interpretó a su detective en la película basada en una novela de Roderick Thorp, que escribió una secuela. Pero entonces nadie en la Twentieth Century Fox se interesó por la historia de un agente atrapado en un rascacielos después de ser tomado por unos terroristas alemanes.

En el largo rodaje de *La semilla del diablo*, que comenzó en agosto de 1967 y acabó el 20 diciembre de ese mismo año, el equipo disfrutó de la visita de Elia Kazan, que vivía cerca de una de las calles donde se rodaron algunas escenas. Estaba intrigado y a la vez fascinado por la forma de rodar de ese Polanski del que todo el mundo hablaba. No le defraudó, era un tipo lleno de pasión, garra y nervio. Se pegaba como una lapa a su operador, levantaba la voz solo cuando era

necesario, mimaba a su actriz, repetía las tomas las veces que hacía falta, controlaba cada detalle de la filmación. Polanski acababa de cumplir treinta y cuatro años, pero su aspecto aniñado hacía que aparentase veintidós. Era pura juventud, nervio, vida. También apareció por el rodaje en exteriores Boris Karloff, que vivía cerca del set, y Lauren Bacall, dueña de un apartamento donde su amigo William Castle la visitaba de vez en cuando.

La semilla del diablo fue un gran éxito de taquilla. Una soleada mañana, Mia Farrow visitó a Evans en su despacho en Paramount. Traía, bajo su delgado y blanquecino brazo, la revista *Variety*. Venía de rodar, en Inglaterra, *Ceremonia secreta*, con Robert Mitchum y Elizabeth Taylor. Mia se quitó sus enormes gafas de sol y se sentó frente al desmesurado y desordenado escritorio de Evans, que la miró de arriba abajo. Más bien se deleitó observando su incuestionable belleza y juventud.

—Estás sencillamente preciosa.

—Gracias, Bob.

—Diría más: estás radiante.

Una llamada a su teléfono interrumpió sus piropos. La atendió.

—Ahora no —dijo seco antes del colgar de forma sonora.

—Estabas diciendo que más que preciosa estoy radiante.

—Eres una diosa y vas a ganar el Óscar. ¿Qué tal en Inglaterra?

—Mitchum es un amor, Elizabeth Taylor no.

—Nada nuevo.

—Las leyes de cuarentena británica no le dejaban traer a todos sus putos perros.

—No te pega ese lenguaje, Mia.

—Calla y escucha. A la señora de Richard Burton no se le ocurre otra cosa, para burlar la ley, ¡que meter a todos sus chuchos en un yate que tenía amarrado en el Támesis para ir a visitarlos!

—Es una borracha. Y gafe, casi se carga la Fox con *Cleopatra*.

—Bueno, no creo que ella tuviese toda la culpa.

—Casi. Oye, tengo una mañana infernal. ¿Qué puedo hacer por ti, cielo?

—He venido por dos cosas. Primero a decirte que no a *Valor de ley*.

—¿Estás loca? El personaje de Mattie Ross es perfecto para ti.

—Mitchum me ha dicho que Henry Hathaway es un imbécil.

—Lo es, pero piénsalo bien, va a ser el Óscar de John Wayne. Y Robert Duvall y Dennis Hopper han dicho que sí, son cojonudos.

—Está decidido.

—Lo que tú digas. ¿Y la segunda cosa?

—*La semilla del diablo* es un éxito. Un éxito de los gordos, ¿no?

—Lo es. Enorme.

—Más que *El detective*, ¿no?

—Sin duda. ¿Adónde quieres ir a parar, preciosa?

Mia abrió la revista *Variety* sobre el escritorio del productor.

—Me gustaría poner un anuncio.

—¿Un anuncio? Ya estamos publicando anuncios.

—Me refiero a un anuncio de una página que muestre, con cifras enormes y gigantes, que *La semilla del diablo* ha hecho más taquilla que *El detective*.

11

Hempstead

Algo cambió en Coppola cuando entró en un cine y vio *Un hombre y una mujer*, de Claude Lelouch. La película, que acababa de ganar la Palma de Oro en Cannes, lo dejó completamente arrebatado. Lelouch, guionista, director, montador y productor, había rodado la película con un mínimo equipo de solo siete personas. Coppola no se lo podía creer. Si cuando salió de ver *Octubre* quería hacer cine, cuando salió de ver *Un hombre y una mujer* quería hacer ESE cine.

Decidido, dejó a un lado su prometedora y muy lucrativa carrera como guionista y se centró en levantar su película de autor. La película era *Llueve sobre mi corazón* y su presupuesto era de 750 000 dólares. Él solo cobraría 50 000 por escribirla, dirigirla y montarla, y la iba a producir su amigo de la UCLA Ronald Colby. A Ron, como lo llamaba Francis, lo conocía desde sus años en Hofstra. En aquellos tiempos, en los que representaron todo tipo de obras con bastante éxito de público, Colby se presentó al papel de Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, pero Coppola prefirió dárselo a un musculoso jugador de fútbol americano llamado Bob Spinota. Aquello no desmoralizó a Colby y finalmente logró ser el protagonista, también musculoso, de *Picnic*, la obra de William Inge.

Tras interpretar dos pequeños papeles en *Ya eres un gran chico* y en *El valle del arco iris*, Colby, uno más del clan Coppola, produjo *Llueve sobre mi corazón* junto a Bart Patton, también actor y muy curtido en todo tipo de series de televisión. Patton había sido el malo en *Demencia 13* y había producido dos absurdas películas juveniles, carnaza para autocines, llamadas *Wild Wild Winter* y *Out of Sight*.

Colby y Patton se enfrentaron a la dura tarea de montar una pequeña producción que además se iba a rodar con un equipo itinerante y de punta a punta del país, en carretera. Ellos se encargaron de administrar y gastar el dinero, que puso Warner y mantuvo a veinte personas durante cinco largos meses. Coppola fue muy astuto con el estudio con el que acababa de rodar *El valle del arco iris*. Hizo circular el rumor de que había empezado a rodar una nueva película que daría que hablar. Con una astucia y una desvergüenza fuera de lo común, se desplazó a Nueva York con un pequeño equipo. En realidad solo estaba rodando un partido de fútbol, pero hizo como que ya estaba en marcha. El nuevo jefe de Warner Bros-Seven Arts, Kenneth Hyman, intuyó que no podía dejar pasar la oportunidad de hacerse con la nueva película de uno de los talentos emergentes de los años sesenta y firmó un contrato con Coppola sin ni siquiera leer el guion, inspirado en la infancia de Francis, cuando su madre desapareció de casa durante dos días. Italia, cansada y presionada, discutió con su padre, cogió el coche y dijo que se iba a casa de su hermana. Pero a Francis le confesó que había dormido en un motel. Aquella imagen de su madre sola y asustada en un motel de carretera, lejos de su hogar y en un espacio destinado a viajantes, prostitutas, borrachos o drogadictos, lo marcó.

Y de aquella imagen germinó la idea del guion de *Llueve sobre mi corazón*.

La siguiente jugada fue pagarse de su bolsillo, con lo ganado con *El valle del arco iris*, equipos de filmación que formarían parte del inventario de su nueva productora: American Zoetrope, nombre que puso por el zoótropo que le había regalado, en su visita a Dinamarca, el cineasta y coleccionista de primeros dispositivos cinematográficos Mogens Skot-Hansen. Fue Dinamarca el país de la gran revelación de Francis Ford Coppola, de su epifanía; a partir de aquel viaje nunca volvió a ser el mismo. Los estudios Laterna tenían esa idea de comunidad de artistas que Coppola ya había soñado en el teatro y que se podía aplicar al cine. Visitó a Skot-Hansen en su mansión de Lampenborg, cerca de Copenhague, y se quedó con él y su familia tres semanas. Disfrutó de su colección de viejos juguetes cinematográficos, de los platós, de las salas de montaje y sonido, de las bellezas rubias que a Coppola le volvían loco y de las cenas con asado de cerdo, salmón marinado y *akvavit*, la potente bebida nacional danesa. Cuando regresó a casa, llamó a George Lucas muy excitado y le soltó como si tal cosa: «George, escúchame, tenemos que hacernos con una mansión en algún lugar».

Para la aventura de *Llueve sobre mi corazón*, además de George Lucas —que se llevó consigo a compañeros de clase de la USC como John Milius o Walter Murch—, llamó a la actriz Shirley Knight, cuyo trabajo en *Dutchman*, de Anthony Harvey, le había encantado. Knight había logrado la Copa Volpi a la mejor actriz en el festival de Venecia. Pero la pareja creativa Coppola-Knight no funcionó en absoluto, fue un desastre. La actriz se encerraba en sí misma mientras Francis dirigía con gritos y aspavientos, demasiado

excitado. Era absurdo, Francis parecía un actor sobreactuado dirigiendo a una actriz introvertida y fría. Y los dos generaron una tensión innecesaria en el rodaje.

En uno de sus días de merecido descanso, Francis Ford Coppola, George Lucas y John Milius disfrutaron de dos botellas de vino blanco y una caja de cervezas. Lucas, delgado y de melena negra y rizada, era un conversador silencioso, áspero, siempre miraba de arriba abajo a quien tenía delante y solía evitar mirar a los ojos. Milius era todo lo contrario, grueso pero fuerte, amante del surf, siempre observando con una sonrisa de niño, sana. Le gustaban los puros, como a Francis, vestir con camisas y pantalones militares y las armas, sobre todo las escopetas. De hecho, en el rodaje llevaba —«por si nos encontramos con algún hippie mugriento en la carretera»— una Python 357 de Magnum. Ideológicamente, Coppola estaba a años luz de Milius, un joven bastante reaccionario, pero le caía muy bien y contaba relatos fascinantes, sobre todo de historia militar, su gran pasión.

El rodaje en Hempstead, en el estado de Nueva York, se estaba retrasando. Era su día de descanso y acababa de ver *El héroe anda suelto*, ópera prima de Peter Bogdanovich que a Coppola le había fascinado. Lo primero que le chocó es que el film empezaba con imágenes de otra película, una que en parte era suya. Los primeros planos de *El héroe anda suelto* pertenecían a *El terror*, en la que Coppola había participado como director, aunque sin ser acreditado. Esta era presentada en la sala de proyección de una productora ficticia en la que Boris Karloff interpretaba a una estrella del terror a punto de jubilarse. O sea, se interpretaba a sí mismo bajo el nombre de Byron Orlok. Lo pasmoso era lo que venía después, el resto de la

película: moderna, brillante, absorbente. Hasta ese año, Bogdanovich solo había rodado unas entrevistas a su idolatrado director Howard Hawks, al que cita en *El héroe anda suelto*. De hecho, la otra película que se puede ver en el film es *El código penal*, estrenada por Hawks en 1930 y con Karloff en el reparto.

El héroe anda suelto, producida por Roger Corman, también mecenas y mentor de Coppola, era una maravilla, y en ella Bogdanovich se convertía en el alumno aventajado de la nueva generación de cineastas en la que destacaba Francis. Pero Coppola no había debutado de forma tan brillante. Bogdanovich había logrado una fusión perfecta de *thriller* con un precioso homenaje al cine: a hacerlo y a verlo, ya que buena parte del film transcurre en un autocine, pantallas fundamentales para el negocio de Roger Corman. Bogdanovich demostraba un oficio alucinante para una persona que debutaba en el cine y que además lo amaba. Su película era una metáfora perfecta sobre la pérdida de la inocencia de su generación, un ejemplo rotundo del nihilismo surgido del *baby boom*. En el film, Tim O'Kelly, un actor perfecto para el papel de niño de papá convertido en un francotirador asesino, era más terrorífico y real que cualquiera de las inocentes películas de Karloff. La nueva Norteamérica daba mucho miedo, era aterradora y moralmente estaba muy tocada, podrida. El francotirador O'Kelly disparaba a los espectadores desde la pantalla de un cine, literalmente. Comparada con la cándida *Demencia 13*, *El héroe anda suelto* era digna de Welles, Hawks, Hitchcock. Tras la proyección, Coppola siguió envidiando y rumiando la película en su siempre azogado cerebro. Así se lo hizo saber, en aquella caravana, a sus amigos y discípulos.

—No me extraña que Corman esté encantado con Bogdanovich.

—No recuerdo un debut tan bueno desde *12 hombres sin piedad*, de Lumet —sentenció George Lucas.

—O *Sombras*, de Cassavetes —matizó Coppola.

—Es mucho mejor esta película que *Sombras* —sentenció John Milius.

—A ti te ha gustado por la escena de la armería, que ya nos conocemos. Si os cuento cómo se rodó, os gustará todavía más. En solo veinticinco días, y Paramount la ha tenido metida en un cajón más de un año por el peliagudo tema del francotirador.

—¿Por qué? —preguntó, ingenuamente, Milius a Coppola.

—Acababan de matar a Luther King y a Bobby Kennedy, John —adujo Lucas.

Milius, percatado de su ilógica pregunta, bebió más cerveza. Coppola se sirvió vino blanco, miró ensimismado al sucio techo de la caravana y posó sus gordas manos sobre la nuca, como si lo acabasen de detener, un gesto que repetía muchas veces en el rodaje. Observándolo, parecía que estuvieran proyectando en su cerebro la película de Bogdanovich, seguía dándole vueltas a lo que acababa de ver. Siguió contando lo que sabía de aquella barata, rara y brillante película que le había pasmado.

—Aunque Peter les ha rogado que no lo hagan, en Paramount han agregado al principio esa mierda de mensaje a favor del control de armas.

—Totalmente innecesario —dijo Milius.

—Cuando le contrató para dirigir la película, Corman le preguntó si estaba familiarizado con los estilos de dirección de Hitchcock y de Hawks. Peter le contestó que le encantaban los dos, que había entrevistado a los dos y que por qué se lo preguntaba. Roger le

contestó: «Hitchcock es eficiente y organizado, y Hawks improvisa más. Tú rueda como Hitchcock». Y en la película se nota que le ha hecho caso. Un tío muy listo, Bogdanovich. Paramount ha comprado la película por ciento cincuenta mil. Roger y Peter, que también producen, han ganado veinte mil antes de estrenar.

—Ha tenido suerte de empezar con Corman, espera que se tope con Jack Warner —dijo Lucas.

—Warner posiblemente sea el ser más abyecto que he conocido en toda mi vida, y he conocido a unos cuantos, puedes creerme. Corman ya me había hablado de él, pero nunca imaginé que podría ser tan asqueroso, tan sucio. En público siempre mantiene fija una especie de sonrisa falsa, que no es ni una sonrisa, es una mueca inhumana. Parece un maniquí. Luego en privado, en su despacho, la sonrisita se esfuma y aparece el monstruo —explicó Francis.

—¿Se pasó por tu rodaje? —preguntó Milius a Coppola.

—No, ¿tú le viste? —preguntó Francis a George.

—No, yo no.

—Ya no pintaba nada, los hermanos Warner fueron vendiendo sus acciones. Jack lo hizo después de producir *Camelot,* y Seven Arts se hizo cargo de los negocios. Pero la siguieron cagando, Fred Astaire me echó en cara que yo era un director de mierda y que le había cortado los pies durante el rodaje de sus escenas de baile, pero la realidad es que en Warner decidieron, después de que todo el rodaje se hiciera en 35 milímetros, convertir la película a 70 milímetros para promocionarla como una proyección especial. Y al hacerlo recortó la parte superior e inferior del fotograma, incluidas algunas tomas del juego de pies de Fred. Yo a Warner lo llamo «el imperio del mal». El musical tal y como ellos lo conciben está acabado. *My*

Fair Lady casi hunde al estudio, aunque acabó siendo su mayor éxito, pero es una película acartonada que parece de los cincuenta, no de los sesenta. Igual que *Camelot*. No quiero decir que por rodarse en un gran plató sea acartonada, tengo buenas ideas para rodar otro musical sin salir de un estudio, pero con nuevos técnicos y nuevas técnicas, de forma menos acartonada y rígida. Hollywood necesita plantearse las jubilaciones anticipadas de muchos técnicos obsoletos, letales para el nuevo cine. Tengo ideas. Muchas. He estudiado posibilidades. Pienso, por ejemplo, en fusionar la realización cinematográfica con la televisiva y hasta con la ópera y el teatro, una forma completamente nueva y revolucionaria de narrar.

—Siempre vas muy rápido para mí, Francis —dijo Milius abriéndose otra lata de cerveza de forma sonora y viril.

—Hopper también habla pestes de Warner, lo sufrió en *Rebelde sin causa* —dijo Lucas.

—Y en *Gigante*. Dennis Hopper habla pestes de todos los que mandan. Warner lo ha tenido desterrado más de una década. No ha parado de hacer mierdas en televisión hasta el año pasado, cuando pudo entrar en *La leyenda del indomable*. Lo que es fascinante es que haya conseguido dinero para rodar *Easy Rider*.

—¿Cómo lo ha hecho? —preguntó Lucas mientras picoteaba unas galletas de queso que habían sobrado del catering de la jornada anterior. Fue Milius el que contestó.

—¿Siendo íntimo amigo del hijo del presidente de Columbia y del hijo de Henry Fonda, por ejemplo?

—Siempre hay que codearse con gente importante, muchachos —dijo Francis riendo, sirviéndose más vino y encendiendo uno de sus puros.

—Por eso estamos contigo —dijo Lucas abriéndose otra cerveza con suavidad, sin el toque macho de Milius.

—Es gracioso, el personaje de Robert Duvall en nuestra película lo iba a hacer Rip Torn, pero el último día lo sustituimos por problemas de agenda de Torn, que también ha sido sustituido por Nicholson en *Easy Rider*. Jack es un actor de Corman, coincidí con él en *El terror*, lo habéis visto al inicio de *El héroe anda suelto*, vestido de soldado francés. De hecho, Corman quiso que hiciese del francotirador, pero Bogdanovich no lo vio creíble como joven guapo y perfecto, de familia republicana y de clase media. Puede que tuviese razón, Jack Nicholson es demasiado mefistofélico. Pero tiene algo, aunque no sé exactamente lo que es. En fin, Hopper y Fonda necesitan mucha suerte, tienen la mitad de presupuesto que nosotros y están rodando igual que nosotros, de punta a punta del país. Sería grandioso que nos los cruzásemos en la carretera.

—Sinceramente, no creo que lleguen a ningún sitio. Hopper está completamente loco —sentenció George Lucas.

—Y la moda de las películas de motos ya ha acabado, Corman hizo unas cuantas. Tampoco creo que yo me haga rico con esta película de autor. Igual consigo buenas críticas, pero no la va a ver nadie —sentenció Coppola.

Milius se acabó de un trago su cerveza antes de contestarle.

—Me sorprende que seas tan negativo con lo motivador que sueles ser siempre, con lo que nos animas a todos. Eres nuestro ejemplo, Francis. Y creo que el público está cambiando, Hollywood está cambiando.

—Hollywood no existe, John, es un invento, cartón piedra. A excepción de algún niño bien con talento, como Richard, el hijo de

Zanuck, allí solo hay tahúres, apostadores, gente sin talento y semianalfabeta que no sabe nada; en las oficinas de Los Ángeles o Nueva York nadie sabe lo que va a funcionar o no. No tienen ni idea. Si los estudios lo supiesen, si encontrasen la fórmula, Hollywood sí sería real, tan real como un yacimiento petrolífero. Se encuentra el petróleo, se extrae y los dueños y sus herederos se hacen ricos durante décadas. Eso en Hollywood no sucede.

—Algún día lo encontrarán —dijo George Lucas sin inmutarse.

—No creo que sea tan fácil.

—Yo tampoco, Francis, pero tarde o temprano lo harán. Lo encontrarán.

—No creo que el cine sea como el petróleo o una mina de carbón. Cada película es un riesgo. En los estudios debe haber riesgo. Y volviendo a Warner, creo que es como una vieja ballena herida de muerte, le queda poco. El que le asestó el arponazo definitivo fue Arthur Penn con *Bonnie y Clyde*. Admiro a Penn, es un gran conversador. Me dijo que la proyección de *Bonnie y Clyde* con Jack Warner fue la más humillante de toda su carrera. A Jack le gusta humillar a la gente que trabaja para él, lo he sufrido. Warner tiene una teoría basada en su próstata.

—Algo he oído, lo de levantarse para ir a mear —dijo Lucas.

—Dice que si, mientras ve una película tiene que levantarse para ir a mear, la película es una mierda. En *Bonnie y Clyde* se levantó tres veces. Penn y Warren Beatty, que la producían, se querían morir. Pero la próstata de Jack Warner falló. Diez nominaciones a los Óscar y una locura en las salas de cine. Y, para colmo, en Warner tenían tan poca fe en la película que le ofrecieron a Beatty, un productor que no

había hecho nada antes, ¡el cuarenta por ciento de los ingresos brutos! Recaudó más de setenta millones de dólares.

—Jack Warner va para ochenta años —recordó Milius—. Los estudios están dirigidos por ancianos y sus directores están decrépitos. El fundador de Paramount, Zukor, sigue mandando y ¡tiene noventa y cinco años!

—Y el más joven es Zanuck, con sesenta y pico —apuntó Coppola—. Y el cine que hacen está desfasado, todavía no entienden que hay un público cada vez más masivo al que no se le pasa por la cabeza pagar una entrada por ver *El extravagante doctor Dolittle*. Y me pone enfermo que sea casi imposible dirigir películas en un estudio. ¡No puedes dirigir si no has dirigido! ¿Cómo diriges, si no dan ninguna oportunidad? Es demencial, los veteranos se sienten amenazados, no quieren cambios, ni gente nueva. En realidad son como una estirpe, como pasa en otras artes.

—El primer día de clase, en la USC, un viejo profesor nos dijo: «Mi consejo es que os larguéis, no se van a cumplir vuestras expectativas» —recordó Lucas.

—¡Maldito hijo de puta! —gritó Milius abriéndose otra cerveza.

Coppola, sonriente ante la radicalidad de su amigo surfero, se limpió las gafas y se sirvió más vino antes de responderle.

—Un maldito hijo de puta sincero, John. No le faltaba razón. Yo mismo dejé la UCLA, sabía que ahí no podía hacer nada, en esos barracones prefabricados de la Segunda Guerra Mundial todo era pura palabrería y muy poca acción o ninguna. No rodaban, solo hablaban, filosofaban. Si quieres hacer cine, ponte a hacer cine con lo que tengas, busca cómo hacerlo, júntate con los que están rodando

aunque sea con tres cochinos dólares, como Corman. La UCLA es un desastre, solo hay ratas de filmoteca o colgados como Jim Morrison.

—Francis, tú fuiste el primero, el pionero —dijo Milius admirado —. Has vendido guiones a Hollywood, no tienes nada que ver con esos pijos de la UCLA o con el «esperma de Hollywood», como llamamos Lucas y yo a los hijos de los que trabajan allí.

—Cabrones afortunados, yo cuando hacía estudios de posgrado vivía con veintidós dólares semanales y el piso me costaba sesenta y cinco. Pero hay niños de papá que lo están haciendo bien y van a cambiar las cosas. Schneider, Rafelson y Blauner, por ejemplo. Puede que empiecen con *Easy Rider*. Corman no ha querido meterse y Corman se mete en todo, es muy raro. La información que me llega del rodaje es que puede ser un absoluto desastre o un tremendo bombazo. Mi idea es montar un estudio alternativo a las películas que quieren hacer Schneider, Rafelson y Blauner. Y hacerlo en San Francisco, no en Los Ángeles, no en Hollywood. Cine de contracultura, libre; cineastas que jueguen, investiguen, prueben, se arriesguen. Que se la peguen si hace falta, que una película tenga la misma capacidad para el juego y el riesgo que para el fracaso, como un disco, un libro, una obra de teatro. Eso sí, si en nuestro estudio los cineastas logran un gran éxito, no será todo el dinero para ellos, no se harán ricos de la noche a la mañana, no serán parte de Hollywood. Usaremos lo recaudado para hacer muchas más películas. Tenemos que hacer películas sin la presión de tener que lograr un éxito tras otro, temerosos de fallarles a la infernal maquinaria de Hollywood y a nuestras carreras. Debemos rodar películas por el mero hecho de proyectarlas, porque necesitamos

hacerlas, contar una historia con una cámara. Tenemos que olvidarnos de la gente que va a una sala de cine y pensar en nosotros.

George Lucas lo miró con una mezcla de socarronería y estupefacción, no se podía creer lo que decía, pensó que Francis estaba lanzado y otra vez divagaba. Milius no pensó lo mismo, lo observaba y escuchaba admirado, parecía Sebastiano del Piombo escuchando una meditación del maestro Miguel Ángel. Francis estaba embalado y, con razón, encantado de escucharse. Bebió otro largo trago de vino blanco y continuó.

—¿Qué es el público?

—¿A qué te refieres? —preguntó Lucas.

—¿Por qué tengo que preguntarme, mientras escribo, si mi película es para un ama de casa de Kansas o para un crítico belga en Cannes? Quiero escribir para mí, no para la parejita que va al autocine. Para esa gente escribe y rueda Corman, y le admiro. Pero yo aspiro a tener la misma decencia y la misma libertad que tienen escribiendo Truffaut, Godard, Fellini. La misma pretensión, ¡quiero ser tremendamente pretencioso, quiero pretender y me da igual que al público, a la crítica, a mis amigos o a mi familia les parezca un pretencioso! Solo así lograremos hacer cine de verdad, honrado, nuestro. Le guste o no al ama de casa de Kansas.

—Francis, me gustaría leerte algo —dijo Milius enardecido.

—¿Ahora mismo? —preguntó Coppola sonriendo y abriendo los brazos y sus manos regordetas de forma teatral.

—John, esto no es una lectura poética en el Greenwich.

—Vete a cagar, George.

Milius se levantó, se acercó a su gastada y sucia mochila de surfero y sacó de su interior un ejemplar del libro *Cazador blanco, corazón*

negro, de Peter Viertel.

—¿Conoces este libro?

—Sí, sobre el rodaje de *La reina de África*. Conocí a Huston por *Reflejos en un ojo dorado*.

—Huston es fascinante, me identifico absolutamente con su forma de ver la vida; me gustaría trabajar para él.

—Es un gran camelador.

—Como tú —matizó Lucas.

Milius buscó una página del libro de Viertel que tenía subrayada.

—Dejadme leeros algo. Habla de lo que Francis acaba de decir sobre el público.

—¡Adelante! —le animó Coppola levantando su copa de vino.

Milius encontró la página y se dispuso a leer, más bien a declamar, el texto de Viertel. No lo hacía nada mal, tenía una estupenda y deleitable voz.

—Palabras de John Huston sobre hacer cine y el público. Se lo dice a su guionista: «Yo no formo parte del mundo del espectáculo. Ni tampoco tú mientras trabajemos juntos. Somos dioses, ¿o no lo ves?, unos diosecillos de mierda que controlan la vida de las personas que creamos. Decidimos quién vive y quién muere. Es la única forma de participar en este juego. Decidimos cuáles son sus méritos, qué hacen en el rollo uno, y en el dos, y en el tres, etcétera. Y también si tienen algún derecho a vivir. Es la única forma de llegar a un final. El éxito es una incógnita para todos. No la conoce ni Jack Warner. Os limitáis a hacer suposiciones, a apostar contra ochenta millones de personas a las que no conocéis. Decís que son así, tal y cual, y quieren que el amor triunfe, o que fracase, pero eso no son más que sandeces. No me vengas con ochenta millones de amigos

desconocidos, a todos los cuales desprecias. Esto no es un juego en el que se hacen trampas. Eres un dios, y si haces trampas, eres un mierda de dios».

Milius cerró el libro, de forma ruidosa y exagerada, y soltó una estruendosa carcajada. Coppola también rio y aplaudió entusiasmado, como si hubiera caído el telón tras una gran representación de *Tosca* en La Scala de Milán. Lucas sonrió, pero no aplaudió. A Milius le pareció un desprecio que fue incapaz de disimular.

—¿Habláis en serio? —preguntó Lucas, nuevamente irónico y esta vez todavía más glacial y desabrido.

—Tan en serio como que tú estás dentro, amigo —dijo Coppola.

—¿Dentro de qué?

—De la pandilla que lo cambiará todo.

Con su efusividad habitual, y ya bastante ebrio, Milius proclamó:

—Francis va a instaurar un nuevo orden, vamos a demoler los estudios, los reduciremos a escombros, a cenizas, pisaremos las calaveras de todos esos ancianos acabados. ¡Francis Ford Coppola va a ser el nuevo emperador del imperio de los artistas, de los cineastas y no de los contables, los representantes, los abogados y los putos ejecutivos! ¡Si fueras Napoleón, yo sería el mariscal Ney, duque de Elchingen y príncipe de la Moscova, *le Brave des braves*!

Nada más acabar esta arenga, Milius soltó un sonoro y largo eructo acompañado del efluvio de todas las cervezas que llevaba encima y se acumulaban en su generosa barriga. Esta vez los tres amigos rieron a la vez, y a carcajadas, en una de las noches más relajadas e inspiradas de aquel agotador rodaje.

A la mañana siguiente, Francis se levantó sin resaca, tomó un café bien cargado con tostadas y beicon, se vistió con ropa cómoda y se dispuso a dirigir a su propia esposa. Eleanor Coppola, no acreditada en los títulos finales, aparecía en una breve escena en el *flashback* en el que James Caan sale de una escuela. Eleanor interpretaba a la esposa de Duvall, y la escena fue filmada en el campus de Hofstra, universidad en la que Coppola había estudiado teatro junto a su productor Ronald Colby (quien casi logró ser Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado Deseo* y finalmente fue Hal Carter en *Picnic*). En esa jornada en un lugar en el que Francis y Ronald habían pasado tan buenos e intensos momentos de su juventud no actuaba Shirley Knight, la protagonista, y por eso Francis dirigió sin tensiones y discusiones. Cada mañana se despertaba con la misma y desagradable sensación: la elección de Knight había sido un terrible error.

Tras recorrer Virginia, Tennessee, Colorado, Long Island, Nebraska, Nueva York y Pensilvania, Coppola montó y estrenó *Llueve sobre mi corazón*, pero no funcionó en taquilla. Era una película muy lenta y poco comercial. Más que de autocine, como las de Corman, era de festival de cine europeo. Por eso la presentó en el festival de cine de San Sebastián, en el que Coppola fue agasajado y querido. Los organizadores formaban un pasillo a la entrada del precioso Teatro Victoria Eugenia y los concursantes, miembros del jurado y autoridades franquistas caminaban sobre una alfombra roja y bajo un arco de honor formado por espadas que manejaban jóvenes vestidos con uniformes tradicionales. Coppola disfrutó de una gastronomía única en el mundo, conoció los deliciosos *txipirones* en su tinta, la merluza a la vasca y el *txakoli*, un vino blanco que le

pareció demasiado ácido. También unas danzas regionales acompañadas por la música de un tamboril y una flauta de pico vertical de tres agujeros a la que los vascos llaman *txistu*. En una larga conferencia a Estados Unidos, Francis, agotado pero con ganas de explicarle a su padre, le habló a Carmine, experimentado y buen músico, sobre aquel curioso instrumento. El sabio Carmine le aclaró que el patrón de las flautas de tres agujeros es tono-semitono-tono y que la flauta acompañada de tamboril no era algo genuino de los vascos, sino que se usaba en medio mundo. En Italia también había existido una larga tradición de flauta acompañada de tamboril.

Coppola no regresó de vacío a casa y logró el máximo galardón, la Concha de Oro, venciendo a películas de Víctor Erice y Robert Bresson. El legendario director Josef von Sternberg fue el presidente del jurado internacional y Francis recibió el premio vestido con una camisa con chorreras de dudoso gusto. El premio ayudó a su carrera y, aunque tras el duro rodaje de *Llueve sobre mi corazón* había tenido sus habituales depresiones y tremendos altibajos emocionales, Francis Ford Coppola supo que aquel premio certificaba que iba por muy buen camino, que lo valoraban. Quizás algún día podría codearse con los grandes del cine.

12

Folsom

En diciembre de 1969 a Charles Manson se le permitió defenderse en el juicio por la espantosa carnicería en el 10050 de Cielo Drive y se lanzó el disco *Let It Bleed* de los Rolling Stones, que fueron los presentadores del concierto de Altamont, un intento de nuevo Woodstock que se conoció como «el final de los años sesenta». El 12 de ese mes se constituyó American Zoetrope, cuya sede social estaba en el 827 de la calle Folsom, en San Francisco.

Coppola, que quería los años setenta para él y su pandilla, logró un préstamo de Warner Bros-Seven Arts para empezar. Él era el propietario, Lucas el vicepresidente y Mona Skager la tesorera y secretaria de la empresa. Coppola había vendido a Ted Ashley, capo de Warner Bros, *THX 1138*, la ópera prima de George Lucas que estaba «casi terminada». Era mentira, pero Ashley aceptó pagar 2500 semanales para financiar el desarrollo de cinco proyectos con American Zoetrope.

En el que fuera un viejo, oscuro y apartado edificio de ladrillo de la calle Folsom, todo estaba cambiando. Reinaba un ambiente de ilusión, de cambio, contracultural, antisistema, nada que ver con la rigidez y frialdad de una productora de Hollywood. Unos simpáticos y enrollados hippies revistieron las paredes, pero las dejaron torcidas

porque iban puestos hasta arriba de LSD. Eleanor Coppola, decoradora profesional, creó un ambiente moderno y colorista, con grandes tapices, telas Marimekko finlandesas, alfombras de colores, sofás inflables de plástico comprados en Europa y grandes plantas de interior. El montacargas era amarillo, morado y naranja. Había teléfonos, una moderna mesa de montaje Keller con sus tres monitores, un estudio de sonido mejor que los de Hollywood, una sala dedicada al vestuario, otra a decorados y *atrezzo*, y otra a las cámaras. Coppola compró cámaras Arriflex ligeras y American Zoetrope también contaba con una zona refrigerada para almacenar negativos, una preciosa mesa de billar de madera, cuadros de arte moderno y una impresionante cafetera de *cappuccino*. Coppola hasta llegó a comprar las puertas de entrada del Fox Theatre, una fabulosa sala diseñada por Thomas W. Lamb que acababan de demoler, para llevarlas a Folsom.

Lucas comenzó a rodar *THX 1138* en los túneles del metro de San Francisco. El guion lo había escrito junto al montador y diseñador de sonido Walter Murch, y para interpretar al personaje de THX, el protagonista, fichó a Robert Duvall, actor del clan Coppola de casi cuarenta años que había conseguido papeles secundarios muy recordados en *Matar a un ruiseñor*, *La jauría humana*, *El detective*, *Bullit*, *Valor de ley* y *Llueve sobre mi corazón*. Por desgracia, Duvall no pudo lucirse o expresar nada más que rigidez y frialdad. La película de Lucas mostraba una falta de humanidad letal y no funcionaba ni la historia de amor ni la historia de amistad entre Pleasence y Duvall.

THX 1138 era, eso sí, una película técnicamente impecable. Un film con tecnología estadounidense pero de apariencia europea,

como una película de Alain Resnais. Pero ni por asomo llegaba a la magnitud cinematográfica de *2001: Una odisea del espacio*. Sí, Lucas y Coppola habían logrado una película de autor, lejos de los estudios de Hollywood y rodada en San Francisco. Pero no iba a dar dinero, y *Llueve sobre mi corazón* tampoco había funcionado en taquilla. Coppola seguía teniendo prestigio, pero no crédito. *Patton*, de la que era guionista, era una buena película y un gran éxito de taquilla. Y lo iba a ser, seguro, también en los Óscar. Coppola había vendido a Lucas en el mercado. A John Calley, de Warner, le había asegurado que su amigo era un genio del cine y que además tenía en American Zoetrope a los más brillantes alumnos de la USC y de la UCLA. Ellos eran el nuevo cine norteamericano.

John Calley se dejó seducir rápidamente por Coppola, detrás de su incontrolable verborrea intuía a alguien con mucho talento y con evidentes dotes para el liderazgo. Calley venía de producir en la cadena NBC, que abandonó para pasarse al lucrativo mundo de la publicidad. Harto del vacío mundo publicitario, se pasó al cine y produjo películas como *Camas separadas*, *La americanización de Emily* o *Castillos en la arena*, con Elizabeth Taylor y Richard Burton. En Warner era conocido como un ejecutivo persuasivo al que le gustaba poner los pies sobre la mesa, hablar muy alto y con maneras siempre directas; nunca se andaba por las ramas como otros ejecutivos. Y conocía mejor que nadie la decrepitud de Hollywood. Por eso quería apostar por toda una nueva generación de directores, por los chicos de Coppola, al que dio 300 000 dólares para trabajar en la producción de *La conversación*.

Warner se encargó de mandar a uno de los suyos para controlar y espiar a Coppola, pues no se fiaban de él, de su palabrería y de sus

bonitas promesas. Asignaron la tarea a Barry Beckerman, un empleado del estudio que enseguida quedó prendado de la personalidad y la locuacidad de Francis. En pocas semanas Beckerman cambió de bando, se convirtió en uno más de la pandilla de Zoetrope y en un agente doble que chivaba lo que se cocía en Warner.

Pero el sueño empresarial de Coppola estaba herido de muerte. Los hippies cineastas empezaron a robar material costosísimo, incluso cámaras. Algunos empleados se sindicaron y exigieron más dinero, y Francis, imbuido en su sueño de comuna de cineastas, se negó. Pero lo peor estaba por llegar: en Warner proyectaron *TXH 1138* y les espantó. Cuando se encendieron las luces de la sala, los ejecutivos le preguntaron qué significaba todo aquello. Coppola fue completamente sincero: «No lo sé». Lo grave era que no había supervisado el rodaje, ni el guion final, ni el montaje. Había demostrado ser un productor claramente negligente. Los ánimos se caldearon, el cisma entre American Zoetrope y Warner parecía inevitable. Cuando se enteró de la reacción del estudio, George Lucas cogió un coche, se presentó en Warner y secuestró la copia de trabajo para que no volviesen a montar la película. El numerito no le sirvió de nada, *TXH 1138* acabó siendo mutilada y finalmente pinchó en taquilla con 2,43 millones de dólares de recaudación.

En el conocido como Jueves Negro en su joven productora, Coppola se enfrentó a la verdad en una tensa reunión: en Warner no querían saber nada de los proyectos de American Zoetrope y pedían sus 300 000 de vuelta. La ruina era inminente. Pocos días más tarde, Lucas y Coppola tuvieron que afrontar la cruda realidad frente a la lustrosa máquina de *cappuccino* de Francis. Su amistad también

sufría un evidente riesgo de quiebra, la tremenda tensión entre los dos amigos era indisimulable. George Lucas, nervioso, tenía en sus manos un demoledor informe de trece páginas redactado por Mona Skager, tesorera y secretaria.

—Mona ha sido lo suficientemente directa para que descubras todo el problema al que nos enfrentamos en pocos minutos. Le ha quitado toda la hojarasca financiera.

—¿Tan grave es?

—Bastante. Tu idea de una romántica comunidad de artistas hippies ha salido un poco rana. Más que artistas, han sido unos carteristas. Los que han venido a que les ayudemos a rodar su cine libre e independiente han robado equipos por valor de cuarenta mil dólares, que es lo que costó la cámara Mitchell con la que te encaprichaste. Te has pasado en gastos.

Coppola se encendió un puro con mano temblorosa y respiró hondo de forma algo afectada, demasiado exhibicionista. Estaba reteniendo como podía el tremendo berrinche que le estaba provocando su amigo, socio y exalumno.

—Me fascina que hayas dejado de hablar en plural. Resulta que no nos hemos pasado, sino que me he pasado yo solo. Te recuerdo que todavía eres el vicepresidente de American Zoetrope, George.

—No quiero discutir, pero tu idea de hacer una comunidad de cineastas y escritores es completamente irreal. La gente que ha aparecido por aquí no comparte tu concepto de comunidad de artistas, quieren rodar, ser famosos y ganar mucho dinero. Compiten entre ellos y algunos hasta roban. Y así cerraremos, a más tardar, dentro de tres meses.

—Sigo pensando que es viable. Hay que intentar quitar a los directores esa idea de ganar sueldazos por rodar una película, es mejor que rueden lo que les dé la gana en libertad y darles puntos en el porcentaje de beneficios.

—Lo dice alguien que cobraba mil a la semana en United Artists.

—Cobraba, es el pasado. He invertido en esta empresa mis ahorros y tengo un tercer hijo en camino, joder. Esto no pretende ser Hollywood, George.

—Lo sé. De hecho, Hollywood se aleja de nosotros. Warner, para empezar.

—No hace falta que me recuerdes la proyección de *THX*.

—¿Ahora es mi película la culpable?

—No, la mía también ha sido un fracaso. Warner no quiere saber nada de nuestros proyectos, odian *La conversación* y también el guion de guerra de Milius que quieres rodar.

—*Apocalypse Now* es un proyecto muy bueno.

—Lo sé, tampoco quieren saber nada de *Vesuvia*, de Carroll Ballard. No tienen ni puta idea, ¡se arrepentirán de no haber estado con los que vamos a cambiarlo todo!

—¿Cambiar con la deuda que se nos viene encima? Si no pagamos las facturas, un alguacil va a cerrar la puerta de la entrada, tu preciosa puerta del Fox Theatre. Si en Warner se ponen muy serios, vamos a tener que devolver muchísimo dinero. Joder, entre cuatrocientos y seiscientos de los grandes según los términos del acuerdo inicial de financiación de American Zoetrope.

—Puede que Corman tuviese razón. Me dijo que me había equivocado de ciudad, hicimos mal en salir de Los Ángeles.

—No es la ciudad, es la gente. Están robando equipos, Francis. Sinceramente, no veo una salida. Solo un milagro nos salvará.

13

Melrose Avenue

Robert Evans compró una camilla plegable de masaje para su oficina de Beverly Hills. Cuando llegaba su fisioterapeuta, un enorme y pelirrojo irlandés con manos tan grandes como palas de playa, la desplegaba y le colocaba una fina funda de tela de seda blanca. Evans se descalzaba, se quitaba su colorista camisa de cuello abierto mostrando su bronceado pecho y se tumbaba con un teléfono, un cenicero y una caja de puros a su lado sobre una delicada mesilla de bambú. Mientras el fisioterapeuta trabajaba en su rígida y dañada espalda, Evans comenzó a contarle lo increíblemente buen boxeador que era Ryan O'Neal. Le había hecho una demostración en su casa, «con los calzones, las botas y toda la puta parafernalia», y no cabía duda de que Ryan había merecido sus guantes de oro. Tenía una estadística de 18 victorias, 4 derrotas y 13 nocauts. De repente sonó el teléfono. Era Bluhdorn, el gran jefe, desde Nueva York.

—Dime, Charlie.

—¡Evans, tenemos un problema! —gritó con su marcado acento austriaco.

—¿Qué pasa? —preguntó Evans mientras se levantaba de la camilla.

—La junta directiva de Gulf+Western quiere que deje Paramount. No pueden seguir permitiéndose más fracasos, esto es una sequía permanente. Paramount está paralizado, creen que el cine ya no está de moda, es algo del pasado, ¡a nadie le importa el cine! ¡Y quieren que hagas dinero, no películas!

—¡Que los follen! —gritó poniéndose de nuevo su colorista camisa y pidiendo al fisioterapeuta, con un gesto, que le dejara solo.

—¡No me grites, Evans!

—Has empezado tú, Charlie. Gana tiempo, joder. Consíguenos otra oportunidad, puedes hacerlo.

—Ya lo han decidido. Han convocado una reunión para la semana que viene, se celebrará a finales de semana. Dejamos Paramount.

—Escucha, Charlie —dijo Evans más calmado, enfundándose, sin calcetines, sus zapatos italianos y encendiéndose uno de sus puros.

—Dime.

—Dame media hora con la junta, solo te pido media hora, no necesito más.

—¿Estás loco, Evans? ¡Si hay una persona a la que no quieren ver es a ti!

—Tengo un as en la manga, *Love Story*. Los derechos de *El padrino* ahora son oro puro, joder. Voy a jugar mis cartas.

—Muy bien, Evans. Tienes media hora con la junta. Eso es todo, media hora. Preséntate el lunes en la reunión. Compra un billete de ida y no llegues tarde.

Bluhdorn le colgó. Sin esperar un segundo, Evans marcó el número de su hombre de confianza: Peter Bart.

—Dime, Evans.

—Escúchame con atención porque estamos jodidos. Necesito un director del estudio y lo necesito para ayer.

—¿Para qué película?

—Una que voy a protagonizar yo. Y solo yo.

—Evans, ¿has bebido?

—No, joder. Ven a mi oficina y te lo explico.

Se lo explicó más tarde: iba a rodar una presentación de los proyectos del estudio para proyectar en la sala de juntas de Gulf+Western. Bart pensó que la idea era tan excéntrica como brillante, pero por algo Evans era su jefe y mandaba en Paramount. Le propuso como director de la presentación a Mike Nichols, un buen tipo, con talento, que había tenido el respaldo del gran jefe en *Trampa 22*. A Evans le pareció buena idea, pidió su teléfono y lo llamó. Nichols, pecoso, de pelo y cejas rubias, fumador empedernido, simpático y vehemente, se presentó esa misma tarde en su despacho. Instalaron dos cámaras y dos grandes focos, pero ese despacho no valía. Nichols le dio enseguida la mala noticia.

—Es demasiado pequeño para los tiros de cámara, Robert.

—Podemos ir a Paramount y rodar caminando por el estudio, con una Dolly.

—¿Te digo yo cómo dirigir un estudio?

—No.

—Pues no me digas cómo debo dirigir esto.

—Tú ganas, Mike.

—Vamos a venderte y me has pedido hacer una película, ¿no?

—Así es.

—¿Y dónde se ruedan las películas?

—En los platós. Ya sé por dónde vas.

—¿Tienes en Paramount algo que se parezca a un despacho, un despacho decente, de lujo?

Evans volvió a marcar el teléfono de Peter Bart.

—Bart, ¿tenemos algo que se parezca a un buen despacho? De los buenos, de los que se gastan esos hijos de puta de la junta de Gulf+Western.

—Déjame pensar.

—Piensa rápido. Estoy con Mike, ha tenido una idea cojonuda.

—*The Young Lawyers*, la serie. Tiene un gran despacho, con sala de juntas, enorme biblioteca con libros de derecho y todo ese rollo. Mike puede iluminar a la perfección y hasta usar las cámaras.

—Gracias.

—¿Y bien? —preguntó Nichols encendiéndose un Camel.

—¿Conoces *The Young Lawyers*?

—¿La de Lee J. Cobb? Claro.

—Puedes rodar allí, hay un gran despacho.

—Bien, pero tienes que prometerme una cosa.

—Lo que me pidas.

—Cuando hables a cámara, a esos hijos de puta de la junta de Gulf+Western, sé completamente honesto y di que ese espacio no es tu verdadero despacho, que es un plató de los estudios. Eso les gustará, les darás confianza, te los ganarás.

—Lo haré, no lo dudes. Buena idea, Mike.

—Pensabas que era un hueso duro de roer, ¿por qué te fías tanto de mí?

—En *El graduado* convertiste a alguien con el tamaño y la nariz de Dustin Hoffman en una estrella de cine. Haré todo lo que me pidas, muchacho.

Los dos rieron y almorzaron juntos. Dos días más tarde, Nichols y Evans tenían todo preparado en el estudio de televisión del 5555 de Melrose Avenue. Repeinado y vestido con una impecable chaqueta de pata de gallo, Evans miró a cámara para dirigirse a la junta de accionistas que había decidido acabar con su reinado en Paramount y posiblemente con la propia Paramount.

—Buenas tardes, mi nombre es Robert Evans y soy vicepresidente de Paramount Pictures.

—¡Corta!

—¿Ya?

—Sí, ahora les dices lo del decorado.

Detrás de la cámara, Mike Nichols fumaba otro Camel y sonreía ante el desparpajo y el donaire de *playboy* de Robert Evans.

—¿Listo?

—Listo.

—¡Acción!

—Por cierto, este no es mi despacho. Intentamos rodar en el mío, llevamos cámaras, pero no cabían. Tomé prestado un decorado de *The Young Lawyers*, que es donde estamos ahora. De hecho, ya no tengo oficinas en el estudio. El año pasado lo empaquetamos todo, redujimos el personal, nos apretamos el cinturón y nos mudamos a unas oficinas pequeñas en Beverly Hills. Nos apañamos con ellas. Estos últimos años han sido duros para Hollywood. Hemos cometido muchos errores. Algunos aprendimos de ellos y otros no. Nosotros aprendimos. No gastamos dinero en extravagancias, sino en cosas que se vean. Y hablando de ver cosas, y por eso estamos aquí, me gustaría enseñarles nuestros productos.

Evans continuó hablando ante la cámara. En tomas únicas, con seguridad y rapidez. Tenía mucha experiencia acumulada en el próspero negocio de modas de su hermano. Sabía tratar a los clientes, usar las palabras necesarias, vender y convencer. Para él los grises ejecutivos de Gulf+Western no se diferenciaban en nada a sus clientes de Manhattan. Era un comercial nato, capaz de vender helados en el Polo Norte o condones en un convento. Fue un trabajo muy fácil para Nichols y su montador.

Revelada y montada la película, Evans viajó en domingo a Nueva York con su lata bajo el brazo y una pequeña maleta. El lunes su taxi lo dejó en Columbus Circle, ante el edificio de cristal con las letras GW en la última planta. El edificio estaba levantado frente a la cabina telefónica donde Bluhdorn había llamado para pedir su primer trabajo. Cuando aprobó los diseños, gritó: «¡Esta maravilla hará que el edificio de General Motors parezca un cacahuete! ¡Será un hito, una referencia en la ciudad». Lo creía firmemente. Por desgracia, con viento fuerte aquel gigante de cristal y mármol se balanceaba y la inclinación en los pisos superiores podía ser de varios pies. Con grandes vendavales, los cajones se deslizaban de los archivadores, las ventanas se abrían solas y se movían hasta los urinarios. Mear era digno de un gag de Chaplin. El único lugar seguro del colosal edificio era su gran sótano, en el que Bluhdorn levantó una moderna y sofisticada sala de cine sin tener en cuenta las líneas de metro que corrían debajo del lugar. Mientras veía películas, se escuchaba el estruendo de los trenes.

En la lujosa entrada del edificio, Bluhdorn esperaba a Evans con el *Wall Street Journal* bajo el sobaco y cara de funeral. Llevaba también una carpeta que le entregó nada más estrecharle la mano.

—¿Qué es esto? —preguntó Evans aturdido y ojeroso.

—Los papeles de tu despido.

—No me jodas.

—Lo he intentado, Evans, no hay nada que hacer.

—Quédatelos otros veinte minutos, Charlie. Por favor.

—Está bien, sube, pero todo ha terminado. No hay truco de la chistera de Robert Evans que pueda sorprender, créeme. Están tan decididos como momificados.

Evans tomó el ascensor, se miró al espejo, se retocó la corbata, se desabrochó un botón de su chaqueta y sonrió. No estaba en su mejor momento, pero pensó que podría usar ese mal aspecto para su personaje. Recordó las palabras de Mike Nichols: «Sé completamente honesto, les gustará, les darás confianza, te los ganarás». En la sala de juntas, presidida por una gruesa mesa de cristal, les esperaban seis individuos trajeados, sentados sobre sillones de cuero negro. Su aspecto era una desagradable mezcla de funcionarios y vampiros. Uno de ellos, con los ojos cerrados, parecía dormido. Pensar que esos seis ejecutivos con apariencia de embalsamadores tenían algo que ver con hacer cine a Evans le resultaba demencial. Minas de carbón o diamantes, cacao, tabaco, gas… Se le ocurría de todo menos el cine. Pero había llegado hasta allí para luchar hasta el último aliento.

—Caballeros, disculpen que no esté mejor vestido y arreglado, pero cuando solo tienes un billete de ida y sin hotel es difícil mantener el estilo de esta sala.

La respuesta de los ejecutivos fue gélida, no hubo ni una miserable sonrisa ante el amable y lisonjero tono de Evans, que salió de la sala para entregar la bobina para que fuese proyectada. «Buenas tardes,

mi nombre es Robert Evans y soy vicepresidente de Paramount Pictures.» Los embalsamados empresarios empezaron a despertar poco a poco, hasta el que parecía dormido. En la pantalla aparecieron imágenes de *Love Story* y sonó su tema principal, compuesto por Francis Lai. Sobre las imágenes, Evans vendía lo que, estaba seguro, iba a ser el bombazo de las Navidades.

—Se acerca la Navidad y nuestro regalo al mundo es *Love Story*. Va a iniciar una nueva tendencia, una tendencia a lo romántico, hacia el amor, hacia la gente, a contar una historia de sentimientos y no de acciones. Hará que la gente vaya al cine en masa. Podría estar una hora hablándoles de veinte o treinta proyectos hasta aburrirles, pero no lo haré. Solo quiero presentar un proyecto: *El padrino*.

Los miembros de la junta directiva ya estaban despiertos del todo y observaban a Evans con mucho interés. Uno de ellos se ajustó sus gafas de pasta negra y otro se encendió un cigarrillo.

—*El padrino* y *Love Story* son los dos mejores libros de la última década, y Paramount posee los dos. Pero ha hecho más que comprarlos. No nos sentamos en nuestros sillones a firmar cheques millonarios por los libros, como sucede a menudo en nuestra industria. Hemos desarrollado los libros. De no ser por Paramount, *Love Story* no se habría escrito, y tampoco *El padrino*. Desde el principio espoleamos a los escritores, trabajando con ellos para convertir esos libros en éxitos y en las grandes películas que van a ser. En Paramount no nos consideramos simples financiadores, sino una fuerza creativa por nosotros mismos. Y por eso Paramount será la cumbre de la industria en los setenta. Se lo prometo.

Solo diez minutos después, Bluhdorn lo abrazaba como si Evans fuese Neil Armstrong regresando de la Luna. Los había convencido y

tenía carta blanca para seguir en Paramount. Ahora, eso sí, tenía que cumplir lo prometido: hacer de *Love Story* y *El padrino* dos éxitos mundiales, una tarea titánica y casi imposible.

Nada más regresar a Hollywood, llamó a Peter Bart para hablar de *El padrino*, proyecto que no acababa de cuajar en Paramount, lleno de dudas. El primero que había dado con el texto de Puzo era George Wieser, el ojeador de proyectos contratado por Evans. Todo había empezado con un borrador enviado por el famoso editor William Targ, de Putman. Bart recordaba su llamada telefónica: «Peter, Mario Puzo es un escritor muy bueno, pero está en la ruina. Necesita el dinero de la opción para dar de comer a su familia y acabar el libro. No es un autor de tercera, es un autor serio, aunque sus anteriores novelas no se han vendido bien. Pero creo que *El padrino* es otra cosa, hay buen material, podría quedar muy bien». Bart leyó lo que le mandó sin entusiasmarse demasiado, pero sí pensó que el texto de Puzo poseía muy buenos personajes. Se lo mandó a Evans y pensó lo mismo, pero rechazaron el proyecto, o más bien lo congelaron. Meses después, la novela era un rotundo éxito editorial. Conduciendo por Rodeo Drive de camino al trabajo, Evans y Bart hablaron nuevamente de *El padrino*.

—He pensado seriamente en *El padrino* —dijo Evans.

—¿Y?

—No solo es una novela de la mafia.

—Es una novela sobre la creación de una dinastía. Pero ¿qué coño podemos hacer nosotros con ella?

Pensaron en posibles directores. Bart quedó con Sam Peckinpah, que la quería rodar. Pero aunque respetaba y admiraba profundamente a Peckinpah, le dio la sensación de que no sabía de lo

que hablaba, que improvisaba sobre la marcha y sobre todo que su aspecto y olor eran deleznables, digno de haberse pasado días en México bebiendo tequila y apostando a las peleas de gallos.

Evans y Bart también se reunieron con el joven Sidney J. Furie, director de *Ipcress*, un éxito inesperado protagonizado por Michael Caine. Furie acababa de firmar un contrato con Paramount que le daba derecho a una inversión para desarrollar proyectos, despacho y secretaria. En vez de hablar de *El padrino*, Furie se pasó quince minutos soltando una absurda disertación sobre el tamaño de su nuevo despacho, muy pequeño y sin cuarto de baño privado. Para colmo, al día siguiente su representante les dijo que Furie aceptaba dirigir *El padrino* a cambio de 250 000 dólares de sueldo. Evans fue tajante: «No nos interesa un tío cuya prioridad es tener un cuarto de baño privado. Y no vale un centavo más de 175 000».

Estaban atascados. Pasaban los días y Evans no encontraba todavía al director adecuado para *El padrino*. Pero Bart tenía una idea. Y creía que era una muy buena. Se presentó en el despacho de Evans con su indumentaria habitual: ropa muy sobria, camisa blanca bien planchada, corbata negra y bajo el brazo dos guiones y una novela. Bart lo leía todo en busca de otra gran película para el estudio. Para eso Evans le pagaba una buena pasta. Se sentó frente a la desordenada mesa de su jefe con los ojos muy abiertos tras sus gruesas gafas de pasta. Con sus binoculares, su piel blanquecina y su aplastado pelo negro, Bart parecía un seminarista más que un ejecutivo con sueldazo en Hollywood.

—Le he contado a la junta que tenemos la mejor novela de la década y se lo han creído, aunque los dos sabemos bien que no lo es.

—Es una buena venta, Evans, pero el texto de Puzo necesitará convertirse en un buen guion.

—No podemos hacer otra vez algo como *Mafia*.

—No tenía un mal guion, fue nominada por el Sindicato de Guionistas.

—No me jodas con esa gente. ¿A quién cojones le importa el Sindicato de Guionistas?

—A los guionistas.

—En Paramount se habla mal de *El padrino* y muchos no quieren saber nada de películas sobre el crimen organizado por culpa de *Mafia*. Esta no funcionó porque Kirk Douglas es judío. Hasta tenía algún diálogo en italiano que era terrible, nadie se creía toda esa mierda falsa.

—La gente sí se creyó a Douglas como Espartaco o como Ulises.

—O como Van Gogh, pero en *Mafia* no era creíble. La película no era creíble. Peter, necesitamos a un director italoamericano.

—Coppola.

—¿Estás loco?

—¡Coppola es brillante, Evans! Es el mejor de su generación. Todo el mundo habla de él.

—No quiero una película de autor, quiero taquilla. ¿Coppola? No, ni hablar.

—Es de familia italiana.

—*Ya eres un gran chico* es una estupidez, *El valle del arco iris* fue un fiasco y la última es un coñazo pretencioso.

—Si quieres a un italoamericano, no hay otro. Déjame tantearlo.

De repente, sin pensarlo ni medio minuto, Evans cedió.

—De acuerdo, vale. Llámalo.

Bart se puso manos a la obra y esa misma mañana llamó a Coppola. No se fiaba demasiado de él, tenía algo que le provocaba rechazo, como si entre Coppola y la gente hubiese una barrera invisible, como si se protegiese todo el rato. Aunque era evidente que tenía talento, gusto y cultura. Bart había investigado un poco sobre él y le parecía un reprimido sexual. Las películas picantes de sus inicios y su aspecto, orondo y desaliñado, lo demostraban. También le parecía un tipo infantil al que le gustaban los juguetes, un *freak* de la tecnología, un tipo familiar pero no sociable al que no le gustaba la gente fuera de su entorno más íntimo. Coppola no estaba especialmente interesado por el ser humano, más bien usaba a las personas. Se juntaba con aquellos a los que podía utilizar o podían financiarle algo. Gente con talento artístico o talento empresarial o, sencillamente, gente con dinero.

La respuesta de Coppola fue un rotundo no. Frustrado, Bart llamó inmediatamente a la oficina de Evans.

—¿No? ¿Por qué? ¡¿Qué coño se ha creído ese cursi?!

—No quiere hacer cine comercial, dice que no quiere saber «nada del sistema», palabras textuales.

—Vaya, ¡un puto bohemio! Sigue insistiendo, sé que está en la ruina y en Warner no quieren saber nada más de él. Aceptará. Recuérdale sus deudas. Joder, ¡que hasta debe cuotas de su crédito estudiantil! Te está probando, Bart, larga el sedal hasta que se fatigue.

—¿Desde cuándo te gusta la pesca?

—Está jugando contigo. Insiste, pero no le supliques.

Bart siguió insistiendo, volvió a llamar a Coppola y después a Evans.

—Coppola dice que si la rueda es con una condición.

—¿Cuánto?

—No, no es dinero, dice que la hace si no trata de mafiosos organizados.

—¡¿Qué?! ¿Qué quiere, rodar un musical? Bart, ¡te dije que Coppola estaba loco!

—Tiene una idea, no es mala. Una crónica de familia, una metáfora del capitalismo en Norteamérica.

—¡Que los follen a él y al caballo en el que llegó! Quítatelo de encima, no hay trato.

—Evans, Coppola es italoamericano. Respira y cuenta hasta diez.

14

Mulholland Drive

Marlon Brando acababa de bañarse tras tres largos días descuidando su higiene personal. Solo dejó entrar al jardinero y saludó al tipo de seguridad cuando recogió, descalzo, el *Los Angeles Times*. Llevaba el pelo rubio mojado y peinado hacia atrás. Todavía conservaba su coleta y aún era un hombre muy atractivo, aunque cada vez le costaba más disimular su tendencia natural a engordar. Jugueteó un rato con el bongó, afición que conservaba desde los años cincuenta, mientras observaba la preciosa vista nocturna desde el limpio ventanal de su gran salón, que daba al valle de San Fernando y toda el área de Los Ángeles. En aquella mansión, grande pero nada ostentosa, había intentado suicidarse su amante Rita Moreno, protagonista de *West Side Story*. Fue con una sobredosis de pastillas y horas después de comunicarle que habían terminado. Antes, Rita había intentado utilizar nada menos que a Elvis Presley para darle celos, pero fue un intento tonto y desesperado de salvar una relación basada principalmente en el sexo. Un muy buen sexo. A Brando le gustaban otras mujeres y no se le daba nada bien la fidelidad. También le gustaban algunos hombres. Rita y Marlon acababan de trabajar juntos en *La noche del día siguiente*, una película absurda en la que también trabajó Al Lettieri, fichado para interpretar a

Sollozzo en *El padrino*. Se habían conocido en el set de *Désirée*, film en el que Brando interpretó al mismísimo Napoleón. Ella era una bella puertorriqueña de solo veintidós años y piel canela, la perdición de Brando. De hecho, su primer y prematuro amor, cuando solo era un niño, fue una preciosa institutriz oriental. Por desgracia, Moreno se quedó embarazada y Brando la animó a abortar ilegalmente. El feto murió dentro de su vientre y ella, a punto de morir, tuvo que ser trasladada de urgencia a un hospital porque el feto muerto necesitaba ser extraído inmediatamente. Devastada, jamás se lo perdonó.

Brando dejó el bongó y buscó su nueva grabadora. Llevaba tiempo grabándose en un magnetófono y tenía unas decenas de casetes almacenados en su salón. No lo hacía para analizar y perfeccionar su voz, que conocía de sobra, sino para reflexionar, quizás como material para un libro, quizás un personaje, quizás nada. Seguramente nada. A veces usaba el artilugio para grabar su propia voz y practicar la autohipnosis. «Ahora vas a cerrar los ojos y pensar en Omaha. Verano, calor, olor a césped recién cortado, mamá ha preparado pastel de manzana, hueles ese pastel.» Brando abrió una gran tarrina de helado de vainilla, se tumbó en su butacón preferido y apretó el «play» mientras observaba los miles de puntos de luz de Los Ángeles. Miles de farolas, cientos de miles de hogares, algunos diminutos e insalubres, habitados por pobres desgraciados que eran explotados y mal pagados en una cafetería solo para poder pagarse el desorbitado alquiler y presentarse a audiciones y pruebas de casting donde se les trataba como basura, carne fresca, ganado para descuartizar y hacer picadillo en la fábrica de los sueños. «*Hurra for*

Hollywood, ese loco y tonto Hollywood», como decía la famosa canción de Richard A. Whiting.

«Uno, dos, probando, probando. Hola. Probando. Soy Marlon Brando. ¿Qué fue de Marlon Brando? ¿Sigue trabajando en películas Brando? En realidad soy Marlon Brando Junior, hijo de Marlon Ernest Brando. Papá murió hace poco. Fue un borracho, un putero, un mierda. Como padre y como marido. El ser más vacío y hueco que he conocido en mi vida. Y he conocido a cientos de hombres vacíos y huecos. Mujeres huecas menos, más hombres huecos.»

Brando arrastraba demasiados fracasos. No solo comerciales, sino laborales. No se había entendido con muchos de los directores con los que trabajó en los años sesenta. Tenía un comportamiento que solo la gente más cercana en la profesión conocía. Nunca fue a un set de mala gana, siempre que pisaba un rodaje lo hacía con ilusión, con pasión por su privilegiado trabajo. Pero a cambio exigía la implicación del director. Que lo escuchase, que le dejase tiempo para probar, que le dejase ser creativo, a veces hasta implicándose en los diálogos. Si esto no sucedía, Brando hacía siempre lo mismo: se aburría y desconectaba. Era como si un niño imaginativo y creativo descubriese que su compañero de juegos era un muermo y no había manera de jugar con él y con sus juguetes. Y se había creado una pésima fama en Hollywood por ello. Marlon Brando, ganador del Óscar y cinco veces nominado, seis a los Globos de Oro, mejor actor en Cannes por *¡Viva Zapata!* y Concha de Oro en San Sebastián por *El rostro impenetrable*, su única película como director, estaba acabado.

En el rodaje de *Rebelión a bordo* las discusiones con el director Carol Reed, que fue despedido, eran constantes. Tampoco

soportaron sus discusiones los actores Richard Harris y Trevor Howard. Casi llegan a las manos. El director que reemplazó a Reed fue Lewis Milestone, un veterano de casi setenta años nacido en Ucrania que había empezado en el cine mudo, en concreto rodando cortometrajes para el ejército norteamericano. A Milestone no le gustaba nada discutir con sus actores, les pedía limitarse a ver las marcas de cámara y vocalizar correctamente. Poco más. Y eso a Brando lo desesperaba. Al final, y como su personaje en la película, tomó el mando del rodaje. Por las mañanas cambiaba el guion y por las tardes rodaba algunas escenas mientras el viejo Milestone se limitaba a leer el periódico sentado en su silla de director.

Rebelión a bordo acabó siendo un despilfarro. De sus diez millones presupuestados, la Metro llegó a gastar el doble sin contar los siete millones adicionales para publicidad y copias. No fue culpa de Brando, o no toda al menos. Pero los ejecutivos del estudio del león aprovecharon para que toda la culpa cayera sobre el actor con la ayuda de publicistas y periodistas afines. En pocas semanas, Marlon Brando se convirtió en la comidilla de la prensa rosa y cinematográfica, y fueron a degüello, remarcando que se había comportado como un estúpido, un rebelde y un divo, y que había cobrado la bestial cifra de 1,25 millones de dólares además de un porcentaje en taquilla. Brando estaba soberbio en *Rebelión a bordo*, su trabajo era delicado, poderoso, físico y a la vez poético. Pero en el rodaje puso en jaque al sistema, y el sistema, que rozaba la bancarrota porque la película casi acaba con la MGM, no se lo consintió. Y se lo hizo pagar caro.

Brando siguió escuchando su monólogo en la grabadora. «Todo lo que hagas hazlo vivo, tangible. Ponte en un estado mental distinto,

conoce al personaje, pon el corazón en ello, por la noche piensa en ello, sueña con ello, despiértate siendo absorbido por ello. En la vida todo son rutinas y en el cine todo son clichés. Cuando un actor se para, y la cámara con él, sabes que va a dar el beso a la chica. Otra cosa era Jersey Joe Walcott, genial boxeador. Soltaba unos puñetazos y de repente, ¡ZAS!, tenía el puño en la cara del adversario. Piensas que vendrá del suroeste y llega del noreste. Nunca te dejaba ver por dónde iba a atizarte. Nunca permitas que el público sepa por dónde vas a salir. Deja que llegue ese momento y déjalo volar. ¡Dales, túmbalos! Busca lo que nunca se ha hecho antes.»

El magnetófono dejó de emitir la voz de Brando, que se acercó al aparato y lo paró. Consultó sus mensajes de voz. Había tres, uno de la tutora de su pequeño hijo Christian, otro de su abogado y otro del novelista negro, gay y activista por los derechos civiles James Baldwin, uno de sus mejores amigos y amante ocasional.

—Hola, señor Brando, ¿cómo está? Su hijo me pide que le traiga los dos libros sobre Tahití que le prometió. Y el globo terráqueo luminoso. ¿Cuándo podrá venir a verle? El niño le echa mucho de menos. Un abrazo.

—Marlon, ponte al teléfono, por favor. O llámame cuando puedas. Quedamos en el bufete o voy a tu casa, tú decides.

—Querido, soy James. Sal de tu cueva, el mundo está a punto de estallar y te lo estás perdiendo. Recuerda que la lucha es compatible con follarte a todo bicho viviente. Hay tiempo para todo.

Marlon soltó una sonora carcajada mientras buscaba en su vieja agenda el teléfono de su abogado. No era barato, como tampoco lo era el mantenimiento de aquella casa, los porcentajes de sus ingresos

a causas políticas y sociales, las pensiones de sus ex, todos sus hijos… No estaba siendo un buen padre con Christian. Cuando tenía su custodia, muchas veces lo dejaba al cuidado de íntimas amigas suyas o de su hermana Fran y su marido en Illinois. Hasta lo había metido algunas temporadas en caros internados. El niño no tenía estabilidad emocional y geográfica, y lo estaba pagando. En gran medida, Brando era el único responsable.

No con urgencia, pero necesitaba dinero. Su vida privada era un absoluto desastre. Se había divorciado de la actriz india Anna Kashfi, madre del pequeño Christian, y casado, en una ceremonia secreta, con Movita Castaneda, actriz mexicano-estadounidense que apareció en la primera versión, la de 1935, de *Rebelión a bordo*. Ocho años mayor que Brando, había tenido dos hijos con él: Miko y Rebecca Brando. Con Movita no acabó mal del todo, pero con Kashfi seguía viviendo un infierno, con asaltos a la casa y hasta intervenciones de la policía, a cuenta de la custodia de Christian. Para colmo de gastos, estaba la tercera en discordia, su mujer Tarita Teriipaia, nacida en Bora Bora y actriz en *Rebelión a bordo*. Tarita era la madre de Simon Teihotu y la pequeña Cheyenne Brando. La vida familiar de Brando era una absoluta debacle.

Por suerte, tras el desastre de *Rebelión a bordo* logró el cobijo de la MCA, su representante desde hacía mucho tiempo y que se había hecho con el control de los estudios Universal. El Gobierno federal le obligó a elegir entre ser agencia o productora y prefirieron ser una empresa productora. Y también decidieron no hacer films desmadrados de presupuesto como *Rebelión a bordo* o *Cleopatra*, que casi acaba con la Fox. Fueron dos avisos muy serios para todo Hollywood. La asistencia a las salas de cine se había reducido a la

mitad, algo que jamás había sucedido. Y Baldwin tenía razón, el mundo estaba a punto de estallar y una juventud nacida en el *baby boom* no se veía reflejada en la gran pantalla, ni se identificaba con wésterns acartonados, producciones de época y comedias románticas de Rock Hudson y Doris Day.

Aunque el cine era su vida y su principal fuente de ingresos, en los últimos años Brando había estado tentado de abandonar definitivamente el cine y dedicarse de pleno a la lucha por los derechos civiles, a la política. Estuvo en grandes manifestaciones junto a su querido Baldwin y a celebridades como Burt Lancaster, Paul Newman, Joanne Woodward o Charlton Heston. Llegó a sufrir profundas depresiones, que su psicoanalista tuvo que mitigar con fármacos, por los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, por el fin de la inocencia, por la horrible certeza de que vivía en un país espantoso, reaccionario, salvaje. Para huir de él, Brando se metió en más gastos y compró el atolón Tetiaroa, a 42 kilómetros al norte de Tahití.

La prensa no ayudaba a Brando y aumentaban los rumores de que era un tipo imposible en los rodajes. Puede que lo fuese, pero lo que Brando realmente era es un perfeccionista que no consideraba al director de una película como alguien por encima de él, poseedor de la decisión final sobre su trabajo. Y eso le causó muy serios problemas. No fue el caso de Arthur Penn, que lo dirigió en *La jauría humana* y cuyo sheriff Calder es uno de los personajes más desgarradores y recordados. Tampoco el de John Huston, que lo dirigió en *Reflejos en un ojo dorado*. Su personaje, el mayor Penderton, lo iba a interpretar su viejo rival Montgomery Clift. Era perfecto para interpretar a un atormentado militar gay porque era

conocida la reprimida homosexualidad de Clift, pero su salud era muy delicada y murió de un ataque al corazón poco antes del rodaje. En la película, Brando hizo un soberbio trabajo con un perfecto acento sureño e interpretando a la perfección a un hombre que camufla su natural delicadeza con una forzada virilidad. Penderton acabó siendo uno de los mejores personajes de toda su carrera.

Los problemas de Brando a mediados de los sesenta empezaron realmente en el set del wéstern *Sierra prohibida*, de Sidney J. Furie. En su rodaje, Brando discutió sobre su maquillaje y peluquería, ciertamente desacertado, y sobre el guion. Director y actor casi llegan a las manos ante el pasmo del equipo. La tensión se repitió en el rodaje de *La condesa de Hong Kong*, de Charles Chaplin, pero Brando no hizo ninguna crítica pública al director, que tenía casi ochenta años.

Brando tocó fondo definitivamente con *Candy*, supuesta comedia dirigida por su examante y gran amor masculino Christian Marquand. Su relación fue tan profunda e intensa que llamó Christian a su hijo. El personaje de Brando en *Candy* no tenía sentido alguno. Su pequeña y estrafalaria participación, junto a Richard Burton, James Coburn, Ringo Starr, John Huston y Walter Matthau, era ridícula e inexplicable, otra enorme mancha para su carrera, rematada con las mediocres *La noche del día siguiente*, *Queimada* y *Los últimos juegos prohibidos*. Finalmente, llegó la imparable caída y dejó de cobrar 750 000 por película, era veneno para los grandes estudios.

Esa era la situación aquella noche. Marlon se había quedado traspuesto un par de horas por culpa de la medicación que le había recetado su psiquiatra. Para despejarse tomó medio litro de Coca-

Cola casi de un trago. Después agarró su micrófono, estiró su largo cable, carraspeó y le dio a «REC» mientras observaba nuevamente las privilegiadas vistas de aquella agresiva ciudad, un lugar en el que sus habitantes estaban obsesionados con el escaparate y la fama, una ciudad fea a la que nunca se sintió pertenecer. Brando habló al micrófono.

«Pega al público, haz como Terry Malloy en *La ley del silencio*, golpea antes. No hay mucho más, actuar no es para tanto. La gente paga su entrada y te adora en la sala oscura porque haces lo que ellos no hacen. Besas a la chica, follas con ella, pegas como nadie, matas al malo, ganas, tienes una preciosa casa y un enorme jardín bien cortado y vences en la vida. En la vida no se vence, la mayoría de la pobre gente que va al cine no vence. En realidad son ellos los que hacen la interpretación, nos mitifican. No es tan bueno mi trabajo en *La ley del silencio*, no merezco ese Óscar, nadie merece eso. Nadie merece ganarlo, el único que merece ganar un bonito premio, dorado y reluciente, es el atleta que corre más que sus competidores. Los premios de cine no significan nada. Son basura. Cambiaría mi Óscar, el dinero, la fama y esta bonita casa con su piscina por volver a empezar con un padre que no fuese un mierda, un putero. O por una madre que no fuese una pobre borracha. El gen de actuar es de mamá, trabajaba en teatros locales. No hay nada de especial en actuar. La gente se levanta, trabaja, los machacan, los anestesian, los hacen envejecer, los matan. Yo trabajo una vez al año, tres meses como máximo, y me voy a mi casa con piscina. Actuar es trabajar, ganarte la vida, no es para tanto. Mentir para ganarse la vida, como un abogado o un político, todos mentimos todo el rato para sobrevivir; sonreímos al vecino que odiamos, al jefe, a la parienta,

somos educados, tenemos urbanidad, modales, saludamos en el portal, tenemos implantados desde críos estereotipos establecidos de mirar, hablar, vestir, comer, hasta de joder. La gente es muy buena actuando, lo hacen desde niños, todos mienten, actúan cuando dicen algo que no piensan o se reprimen para no decir algo que piensan. Absolutamente todo eso es actuar. Todo. La gente miente y actúa a toda velocidad, toda la vida, todo el rato. Para salvar la vida. Mami, no puedo comer la verdura, me duele la barriga. Profe, me olvidé los deberes en casa. Jefe, llego tarde al trabajo porque ha habido un atasco terrible. Cariño, no me esperes despierta, ceno con ese importante cliente de Nebraska. Mientes por amor, para follar, para no follar, para estar tranquilo, por dinero, por paz. Todos actuamos y a mí me pagan por actuar, todo rostro humano es una actuación, cada gesto, mirada. El único rostro humano que no actúa es el del muerto.»

Nuevo corte. Brando carraspeó antes de seguir.

«Lo importante es que no pueden pillarte con miedo, actuando, no tienen que ver los hilos, no pueden ver tu mentira. Te tiene que importar una mierda la cámara, el director, el productor, los focos. Que os follen. Antes de retirarme quiero hablar de los indios como nunca nadie lo ha hecho. No como el fascista de John Wayne. Los indios han sido tratados como basura en Hollywood, como sanguinarios, feos, sucios, crueles, vivimos en una tierra robada, nos hemos limpiado el culo con cientos de tratados con los indios, los hemos traicionado, asesinado. Un genocidio. Somos avariciosos, militaristas, destructivos. El FBI tiene pinchado el teléfono y la casa. Hola, muchachos del FBI. Pasad un buen día.»

Apagó el magnetófono y abandonó el micrófono. Nuevamente, consultó sus mensajes de voz. Había solo uno.

—Marlon, soy Coppola, necesito hablar contigo, es importante. En fin, seguiré insistiendo.

15

Kansas City

Coppola aceptó rodar *El padrino* gracias a su padre Carmine. A pesar de que Francis se negaba porque no quería venderse a Hollywood, su padre le rogó que no desaprovechara la increíble oportunidad que se le presentaba. Carmine conocía lo que era dejar pasar el momento y no quería que su hijo lo sufriera, podía ser devastador. Francis tenía un enorme talento y ya lo había demostrado, era hora del reconocimiento y también del dinero. «Hijo, eres joven, puedes hacer cine comercial y también artístico», zanjó Carmine. También George Lucas fue tajante: «American Zoetrope necesita dinero, tenemos deudas, debemos sobrevivir. Acepta».

En un principio, Peter Bart, vicepresidente de producción de Paramount, desconfiaba de una película sobre gánsteres italianos, prefería los judíos. Así se lo dijo a su jefe, Robert Evans. La mafia nunca había funcionado bien en Hollywood. Pero la novela de Puzo pedía italianos y se había vendido de forma casi obscena, era un éxito bestial que Paramount había birlado a Universal. La suerte sonreía a Bart y a Evans, pero lo que empezó como una película más del estudio se convirtió en una gran responsabilidad, una carga. *El padrino* era un proyecto colmado de tensiones, dudas y presiones

financieras. Paramount estaba confiando demasiado en la película de la mafia, Hollywood los observaba con envidia, los estudios competidores rogaban por un gran fracaso, con ese inevitable sentimiento de la competencia capitalista, ese mezquino deseo de que se la pegue el contrincante. De hecho, no solo Universal había querido comprar los derechos del exitoso libro de Puzo, también el famoso productor italiano Dino De Laurentiis ofreció una millonada y pensó en Burt Lancaster como Vito Corleone.

Antes de fichar a Coppola, todo el mundo en los despachos ejecutivos de Paramount tenía una clara y brillante opinión sobre quién debería protagonizar y dirigir *El padrino*. Hasta en la cafetería se escuchaban propuestas de casting, fue algo realmente demencial. Evans y Bart siguieron tanteando a directores de moda en Hollywood, pero casi todos decían que la novela de Puzo mostraba una imagen romántica de la mafia y eso les parecía peligroso y moralmente cuestionable. Además de con Sam Peckinpah y Sidney J. Furie, Evans y Bart hablaron con Costa-Gavras, que había ganado el Óscar a la mejor película extranjera por *Z* y hasta había sido nominado al mejor director y al mejor guion. También con Peter Yates, el director de *Bullitt*, y con Franklin J. Schaffner, director de *Patton*.

Charlie Bluhdorn, el dueño de Paramount, tampoco tenía muy claro que Francis Ford Coppola fuese el adecuado. Y quería una película barata, nada de despilfarros. Para controlar con mano de hierro al joven Coppola y su equipo de hippies de San Francisco, Bluhdorn pensó en un productor judío, un tipo alto y de voz exageradamente ronca llamado Albert S. Ruddy. Nacido en Montreal y criado en Nueva York y Miami, de cabello seco como un estropajo y

mirada inteligente, era un tipo rápido y astuto que estudió en la misma universidad que Lucas y Milius, la USC, en la que se sacó la carrera de Arquitectura. Pero también su gran sueño era el cine y, ni corto ni perezoso, había perseguido a Jack Warner para que le diese una oportunidad. Después trabajó como escritor de televisión, en Universal Studios, hasta que el padre de Marlon Brando lo llamó para producir *Wild Seed* con la productora que el actor había montado y a la que llamó Pennebaker Production en honor a su madre, Dorothy Julia Pennebaker Brando. Con esta fallida película comenzó Ruddy su carrera como productor. Su lema era: «Muéstrame una productora relajada y te mostraré un fracaso».

Cuando recibió la llamada de Paramount, Ruddy no se lo podía creer, le temblaron las piernas, se le secó la boca, quería aullar, gritar y saltar. Entraba en la cuarentena y aquella era su verdadera gran oportunidad, lo que cambiaría su vida si sabía jugar sus cartas, y todo tras producir películas tan execrables como *Problemas sexuales de un adolescente* para la Fox. Le encantaba la famosa novela de Puzo y sabía que con ella se podría hacer una película fabulosa. Para llevar la producción con él llamó a un treintañero de Oklahoma llamado Gray Frederickson, un tipo muy afable y buena gente con el que Ruddy había trabajado en la producción de *Problemas sexuales de un adolescente*.

Ambos tuvieron que aceptar el desagradable encargo de Paramount de rodar *El padrino* en Kansas City o en California. Coppola se negó: había que rodar la película en Nueva York. Ruddy le informó de que en Paramount eran tajantes. Ni hablar de Nueva York, era el lugar más caro del mundo para rodar una película, y la mafia daría problemas. Se rodaba en Los Ángeles, en Kansas City o

en San Francisco. Resignado, Coppola consideró hacerlo en Kansas City o en San Francisco, donde encima tenía su empresa y su casa. Viajó a Kansas con Ruddy y Frederickson, fueron a su barrio italiano. Fotografiaron Columbus Park y las zonas cercanas al río Misuri, la popular calle 5 y la iglesia católica del Santo Rosario, construida en 1895.

Luego vieron diferentes zonas del Little Italy de San Francisco, una zona que Coppola conocía muy bien. Fotografiaron muchas de sus coloristas casas victorianas y la iglesia de San Pedro y San Pablo, donde se casó Marilyn Monroe. Pero, finalmente, Coppola le dijo a Ruddy: «Mira, Al, no me importa lo que digan los jefazos de Paramount. *El padrino* tiene que hacerse en Nueva York, es una jodida historia de Nueva York. ¡Son las Cinco Familias de la mafia de Nueva York, por el amor de Dios! ¿Nos hemos vuelto locos? ¿De verdad queréis hacerla en el jodido Kansas City o en San Francisco? ¿La mafia de San Francisco? ¡Venga!». Finalmente, Paramount aceptó Nueva York como localización principal, pero con una condición: para ahorrar dinero, la mayoría de los técnicos del rodaje debían vivir en esa ciudad.

También fue a Ruddy al que se le encomendó la dura misión de convencer a Mario Puzo para que se encargara de escribir la adaptación al cine de su propia novela. Parecía muy complicado, Puzo había dejado claro que no quería hacerlo, no quería escribir para el cine, estaba aburrido de los muchachos de la mafia, saturado de ellos, de sus andares, su jerga, sus motes, de sus malditas familias, sus jefes y sus soldados. De todos esos siniestros tipos, con anillo de diamante en el dedo anular, que a veces le pagaban una ronda en el Ear Inn.

Para colmo, Paramount no quería gastarse demasiado dinero en *El padrino*, quería hacer una película barata y querían que Puzo la ambientara lejos de las calles de Nueva York y en los años setenta, con pantalones de campana y hippies. Le parecía una locura. Y encima su novela era un enorme éxito de ventas, tenía suficiente dinero a pesar de ser un consumado jugador. No le hacía falta tanto esfuerzo, no lo necesitaba.

«No más mafia, Albert, lo siento», le dijo por teléfono. Pero Ruddy era un productor conocido por su obcecación, en vez de llamar a Evans para decirle que Puzo pasaba, invitó a almorzar a este en el Plaza. Ruddy apareció con su mujer, Françoise Guilford Glazer, que llevaba un caniche enano metido en un bolso. Era una mujer delgada y muy morena, y vestía un traje de terciopelo negro que le sentaba como un guante. A Puzo, un hombre feo, vulgar y rechoncho, le pareció una dama refinada, con una clase tremenda y una sonrisa luminosa. En cambio, su marido le pareció ordinario. Ruddy, de voz cavernosa y movimientos agitados, vestía de forma más informal que ella, con vaqueros y un suéter Lacoste amarillo.

Almorzaron en el gran comedor decorado con anciana madera, de iluminación tenue y que olía a puro y a rosas frescas. Tomaron ensalada y una selección de mariscos de temporada, y Françoise enseguida desplegó todos sus encantos. Era un personaje de novela, le contó a Puzo que había sobrevivido al Holocausto con una identidad falsa en una familia cristiana, amigos de su madre. En el verano de 1948 emigró a Israel y creció en un kibutz. En 1955 fue reclutada en las Fuerzas de Defensa de Israel y su madre, colérica, le gritó: «¡No te salvé de los alemanes para perderte en manos de los árabes!». Puzo escuchó su historia entusiasmado y finalmente Ruddy

fue al grano: no se iba a arrepentir, le darían tiempo y mucho dinero para escribir el guion. Finalmente aceptó. Los tres unieron sus copas de Moët & Chandon.

La siguiente pieza de Ruddy era Brando, al que conocía. Y la idea de Coppola de convertirlo en Vito Corleone le parecía perfecta. Coppola adoraba a Brando y había descartado a un italiano haciendo de italiano, no quería a alguien que hablara inglés con acento italiano. «Los chicos de la mafia de Nueva York no son italianos, son neoyorquinos, hablan como la gente de Nueva York —le dijo a Peter Bart—. Conozco a todos mis parientes, mi tío Mikey o mi tío Danny no hablaban así. Quiero un italoamericano o un actor que fuera tan genial que pudiera interpretar a un italoamericano.» «¿A quién sugieres?», preguntó Bart. «Mira, no lo sé, pero ¿quiénes son los dos actores más grandes del mundo? Pues Laurence Olivier y Marlon Brando.»

Laurence Olivier se parecía a Vito Genovese, pero se encontraba enfermo y además no estaba interesado. Solo quedaba Brando y estaba acabado, no iba a pedir un dineral. Es más: iba a rogar por entrar en la película para pagar todas sus deudas. Pero en los despachos de arriba Brando era veneno puro, un apellido impronunciable. En Paramount se habló también de Anthony Quinn, de George C. Scott y hasta de Carlo Ponti, que no era actor, sino productor y amigo de Evans. Pero fue Puzo el primero que pensó en Brando y hasta le llegó a enviar una carta. Marlon se interesó y hablaron de Don Vito Corleone por teléfono. Aun así, el actor no lo tenía nada claro, pensaba que no daba la edad del personaje y que su aspecto no era el de un viejo italiano. Tampoco sabía cómo afrontar la voz y el acento. Además, en aquella llamada se lo dejó bien claro a

Puzo: «No me van a querer en ningún estudio, Mario, estoy acabado, llama mejor a una estrella». Puzo no daba crédito, no le entraba en la cabeza que alguien tan gigantesco como Brando hablase así de sí mismo. Pero todo esto a Coppola, que también lo acosó por teléfono, le daba igual, o Brando o nadie, o Brando o a la mierda la película. Una mañana se presentó nervioso y sudoroso ante sus superiores en las oficinas de Paramount. Les aseguró que haría una película magnífica, de la que en Paramount estarían muy orgullosos, un gran fresco metafórico sobre el poder, el capitalismo y los Estados Unidos, una película de acción y mafia pero también con toques de Visconti, hasta de Chéjov. Francis estaba nuevamente embalado, volvía a sacar conejos de su chistera sin parar. Pero los ejecutivos lo miraron con acidez, no sabían qué puñetas decía de Chéjov aquel orondo y sudoroso barbudo.

—Y Vito Corleone será Marlon Brando —soltó Coppola mirando al suelo y sabiendo que la respuesta sería un rotundo no.

Uno de los reunidos en la sala era Stanley R. Jaffe, que después de producir la mediocre *Goodbye, Columbus* —protagonizada por la mujer de Robert Evans, Ali MacGraw, con la que se había casado en octubre del 69 y gracias a la que acabó con sus jovencitas de una noche— había sido nombrado vicepresidente ejecutivo y director de operaciones de Paramount. Hijo de Leo Jaffe, presidente de Columbia Pictures, tenía entonces solo veintinueve años y empezó como un obediente vasallo de Bluhdorn, pero trabajando codo con codo con él cambió radicalmente. Empezó a gritar todavía más que aquel. Y lo que es peor: empezó a gritar al propio Bluhdorn. A veces casi rozaban sus narices y se insultaban a todo pulmón, era el gran espectáculo en las oficinas, los empleados los observaban como si en

vez de en los pasillos de Paramount estuviesen en un bosque siendo testigos de una berrea de ciervos. Jaffe estaba convencido de que la clave de su éxito en la empresa era imitar los horribles modales de su jefe. De hecho, se jactaba de ser «el único tipo que puede decirle a Charlie que se vaya a la mierda». Solo Warren Beatty había sido más bestia con Bluhdorn. Fue por teléfono y porque el dueño de Paramount le dijo que los sueldos de las estrellas le parecían vergonzosamente altos, que en Hollywood los actores eran unos ladrones. Sabiendo que Charlie estaba actuando para una sala llena de ejecutivos, Beatty gritó aún más fuerte. Casi perdió la voz.

Al escuchar las palabras «Marlon Brando», Jaffe dio un bestial puñetazo en la mesa y casi la partió en dos. Todos los reunidos dieron un respingo en sus sillas.

—¡Marlon Brando nunca aparecerá en esta película!

—Pero…

—¡Jamás vuelvas a mencionarlo!

Lo único que se le ocurrió a Coppola en ese momento, ante aquellos tipos serios, grises y trajeados, fue desplomarse y fingir un ataque epiléptico. Fingió unas convulsiones, gritó, se revolcó por el tapizado suelo de la sala de reuniones. Inmediatamente, todos se levantaron de sus sillas y acudieron en su ayuda. Estaban aterrorizados.

—¡Francis!

—¡Un médico! ¡Llamad a un médico! —gritó Jaffe.

—¡Francis! ¿Estás bien? ¡Francis!

No contestaba, miraba al blanco techo de la sala con los ojos abiertos como platos, como poseído.

—¡Francis!

—¡Llamad a un médico, joder!

—No hace falta un médico, estoy bien, estoy bien —dijo calmándose por fin.

Se levantó, le ofrecieron agua, se sentó y se calmó. Jaffe se sentó a su lado.

—Se me pasa, me suele ocurrir cuando estoy sufriendo mucha presión.

—No queremos presionarte, Francis.

—Pues lo parece. Quiero a Brando.

Tras un largo silencio, Jaffe encendió un cigarrillo, respiró hondo, reflexionó, se retractó y le dio su última oferta.

—Si tan empeñado estás en Brando, solo lo tendrás con tres condiciones. Una: hará la película por nada. Dos: si hace alguna de las suyas, pagará cada dólar que nos cuesten sus caprichos. Tres: queremos ver una prueba de cámara.

Coppola bebió más agua y dijo que sí a todo. Y todavía no había hablado con Brando. ¿Por nada? Eso era impensable, un insulto de chusma como Jaffe. Pero aquel numerito de la epilepsia y aquel sí a medias de los trajeados de Paramount le dieron tiempo y fuerza para seguir adelante y enfrentarse a Bluhdorn.

Ruddy acompañó a Coppola al despacho del amo de Paramount, impregnado de olor a buen habano y muy austero para el dineral que ganaba a la semana. Francis, tan impulsivo y apasionado como siempre, le engatusó diciéndole que *El padrino* era una gran historia de padre e hijo con la que se identificaría cualquier espectador, una historia universal que entendería un californiano o un birmano. También le explicó que la creación de la dinastía mafiosa era análoga a la construcción de Norteamérica. Le soltó la misma perorata que a

los ejecutivos de su empresa. Pero Ruddy fue mucho más directo y con su rasgada voz de gánster le dijo a Bluhdorn: «Charlie, vamos a hacer una película endemoniadamente realista sobre el tipo de personas que entiendes y amas». Francis palideció al escuchar a su productor, pero Bluhdorn no se ofendió y soltó una de sus sonoras carcajadas. En Hollywood se sabía que negociaba con el infame especulador siciliano Michele Sindona, con la mafia. Sindona era un financiero siciliano al que le gustaba citar a Cicerón y cuyos clientes iban desde la mafia, a la que ayudaba a lavar su dinero procedente de la heroína, hasta el mismísimo Vaticano. El primer gran negocio que hizo Bluhdorn con Sindona fue vender el insignificante periódico *Commonwealth United* a cambio de una participación del 10,5 por ciento en Società Generale Immobiliare, imperio inmobiliario y de desarrollo del Vaticano, uno de los conglomerados empresariales más grandes del mundo.

Igual que había hecho Puzo meses antes, Coppola cogió su máquina portátil y tecleó, con urgencia pero absoluta honestidad, una carta a Marlon Brando. Coppola el camelador, el hipnotizador, se ponía nuevamente en marcha, esta vez en papel. Entre otras cosas, Francis le escribió:

> Marlon, te respeto enormemente y, si me dijeras que no quieres hacer *El padrino* bajo ninguna circunstancia, lo aceptaría, y nunca lo mencionaría de nuevo. Si eso es lo que quieres, nunca se lo diría a nadie.
>
> He aprendido muchas cosas de ti. Una de ellas es que solo hacemos películas y lo poco que esto supone comparado con todo lo que se hace en el mundo.
>
> A veces trato de imaginar cómo son tus pensamientos. Me doy cuenta de que has estado en un extraño estado de adoración y exhibición durante veinticinco años, esa intensidad. Creo que yo me volvería loco. Pienso que realmente eres un buen hombre, cálido, y que amas a la gente, un tremendo logro considerando que has estado en una caja de cristal durante la mitad de tu vida. Siempre te lo digo, aunque no tiene nada

que ver con esta carta. Todo lo que digo es que, si estás en esta película, haré todo lo posible por hacerla buena y humana. Y expresar la noción de que la mafia es solo una metáfora de Estados Unidos y el capitalismo, que hará lo que sea por protegerse y perpetuarse. (Haré esto de todas formas, aunque no estés en la película, pero si estuvieras en ella sería mejor y me ayudarías con tus ideas mientras trabajo en el guion.)

Si no estás en *El padrino*, no te querré menos. Todo lo que pido es que me respondas sin sombra de duda.

Estoy muy feliz, pasándolo muy bien. Después de esta película voy a renunciar al negocio del cine y haré otras cosas que me tienen emocionado (que podrían involucrar películas).

Sinceramente,

FRANCIS

16

Columbus Avenue

Coppola mandó la carta a Mulholland y esperó. Ahora tocaba armar el reparto y rodear a Brando de talentos. Pensó en nuevas caras, no solo las que ya tenía apuntadas, sino sobre todo actores italoamericanos. Para la desmesurada tarea de cerrar el gran reparto que pedía *El padrino*, Paramount contrató al director de casting Fred Roos, un gran profesional con olfato para los mejores actores emergentes que había trabajado en *Petulia* para Richard Lester y en *Mi vida es mi vida* para Bob Rafelson.

Roos y Coppola se hicieron muy amigos inmediatamente, tenían un instinto parecido y se respetaban. El arduo trabajo destacó por lograr un plantel de secundarios de ascendencia italiana que haría que la película fuese mucho más auténtica que las que se habían rodado hasta entonces sobre el crimen organizado. Entre los muchos aciertos destacaron Salvatore Corsitto como Bonasera, Richard S. Castellano como Clemenza, Al Letteri como Sollozzo, la cantante Morgana King como *mamma* Corleone, Al Martino como Johnny Fontane, Victor Rendina como Philip Tattaglia, John Martino como Paulie Gatto, Alex Rocco como Moe Greene, Julie Gregg como la mujer de Sonny, Jeannie Linero como la amante de Sonny, Simonetta Stefanelli, de diecisiete años, como Apollonia Vitelli-

Corleone, Angelo Infanti como Fabrizio, Franco Citti, actor fetiche de Pasolini, como Calo, Corrado Gaipa como Don Tommasino, Tony Giorgio como Bruno Tattaglia, Vito Scotti como Nazorine y Saro Urzì como Vitelli, el padre de Apollonia.

Para Theresa Hagen, Coppola eligió a la joven Tere Livrano por su aspecto y gracias a una foto que le envió un amigo de Paramount. Tere no tenía experiencia como actriz y había trabajado en el Departamento de Música de Televisión de Paramount. Abe Vigoda tampoco había hecho casi nada en cine, pero su cara tristona a Coppola le pareció perfecta para el papel del desgarbado Tessio.

Roos y Coppola eligieron a Lenny Montana para la mole asesina Luca Brasi, cuyo nombre verdadero era Leonardo Passafaro. Cuando Coppola vio a aquel gorila de casi dos metros de altura y 107 kilos de peso quedó gratamente impresionado, era perfecto para Luca. Roos, eso sí, le advirtió: «No es actor, se dedica a la lucha libre». No hacía falta aquel apunte, era evidente que Montana, Zebra Kid en el ring, no tenía ni idea de actuar y estaba cohibido por formar parte de tan importante rodaje. Fuera de cámara, más que un luchador parecía un niño acobardado, miraba al equipo intimidado, exageradamente respetuoso, como alguien que se ha colado sin querer en un ceremonial que desconoce pero respeta escrupulosamente. Pero para hacer de Luca Brasi no hacía falta ser un actor del método, así que Montana entró en el reparto y Roos no olvidó advertir a Coppola de otro detalle.

—Nos lo ha impuesto la mafia, igual que Gianni Russo.

—Lo imaginaba.

—Y Montana se ha dedicado a otros asuntos además de la lucha libre.

—¿Qué asuntos?

—Ya sabes.

—No, no sé.

—Trabajó para los Colombo, una de las Cinco Familias.

—¿Trabajó como qué?

—Como ejecutor, Francis. Como asesino.

—¡Fantástico! —gritó emocionado y de forma casi infantil.

Para Barzini, Coppola pensó en Richard Conte, actor de padres italianos: Julia Fina, costurera, y Pasquale Conte, barbero. Descubierto por Elia Kazan, Conte era uno de los nombres que circulaban en Paramount para interpretar a Don Vito, pero Coppola no quería saber nada del asunto y lo eligió como Don Barzini para así salvar a Brando de ser sustituido por culpa de Evans. Conte era una buena elección, había aparecido en películas sobre crimen organizado como *Los hermanos Rico* o *Hampa dorada* y en la serie *Los intocables*. Pero la película fundamental que unía a Conte con *El padrino* era *Odio entre hermanos*, de Joseph L. Mankiewicz. En ella interpretaba a Max Monetti, hijo de Gino Monetti, al que dio vida un fabuloso Edward G. Robinson que en el film de Mankiewicz encarna a una semilla de Vito Corleone: un tipo hecho a sí mismo, poderoso, amante de la familia, fiador de sus apadrinados italianos y con preferencia hacia uno de sus hijos. El capo de Robinson es, eso sí, mucho más antipático que el de Puzo. Es más brusco, machista y brutal con sus hijos. Por eso, precisamente, el texto de Puzo era una revolución en el subgénero, porque hacía amable a un Don.

La elección de la actriz que interpretase a Connie Corleone, la pequeña de la familia, creó un conflicto familiar y laboral. La también hermana pequeña de los Coppola quería el papel y abrumó a

su hermano para lograrlo, lo llamaba día y noche. Pero a Francis le parecía que su hermana era demasiado delgada y la Connie de la novela es gordita. También pensaba que tratarían a Tally, como él la llamaba, igual que a una enchufada. Pero Talia Rose Coppola, casada con el compositor de cine David Shire, era una buena actriz y ya tenía alguna experiencia ante la cámara. Había aparecido en *Competición salvaje*, dirigida por Roger Corman, descubridor de su hermano. Finalmente, y para el regocijo de toda la familia Coppola, Tally entró en el reparto final de *El padrino* y con uno de los personajes más destacados de la historia.

Por supuesto, Coppola también quería a su amigo y compañero de universidad James Caan y a Robert Duvall, que al no ser italoamericano lo consideró perfecto para Tom Hagen, el hijo adoptivo de Vito Corleone. Para Duvall no hubo problemas, pero sí los hubo para James Caan, que no fue elegido desde el principio para el papel de Sonny. Coppola también pensó en Carmine Caridi, un fornido actor de treinta y seis años que no tenía experiencia alguna en el cine pero era exacto a como Puzo describía al hijo mayor de Vito en su novela. Además, era un excelente actor.

Las siguientes semanas fueron una locura, un bucle enfermizo. El casting principal se empantanó y Coppola se pasaba horas al teléfono, un teléfono con un largo cable que estiraba hasta casi romperlo cuando se movía nervioso por su despacho en American Zoetrope ante la mirada de Roos, Lucas o su mujer Eleanor. Para empezar, Bluhdorn insistía en que Brando era veneno para la taquilla. Jaffe, que ya había intentado boicotear a Brando, no veía al joven Al Pacino como Michael, quizás la más arriesgada apuesta de Coppola. Robert Evans tampoco quería saber nada de Pacino: quería

a Jimmy Caan como Michael Corleone y obligó a Coppola a hacerle una prueba como el hijo pequeño de Vito. En otra llamada, Bluhdorn propuso a Charles Bronson como Vito, algo que a Coppola le pareció delirante. No pudo evitar responder a la ocurrencia del cacique de Paramount con una gran carcajada, demente, casi histérica. Estaba empezando a perder los nervios.

Evans también habló de llamar a Jack Nicholson y a David Carradine. Probaron a Martin Sheen como Michael. Coppola estaba a punto de desmoronarse, medio Hollywood quería aparecer en la película y al otro medio se le había ofrecido un personaje. Para convencer a Evans y a Jaffe, el productor Al Ruddy pensó que lo mejor era repetir lo logrado con el propietario del estudio y convocar una reunión para que Francis soltase toda su magia. Se vieron en las oficinas ejecutivas de Paramount y Coppola los hechizó. Solo había rodado fracasos, pero hablaba como si fuese un director del poder y el éxito de Stanley Kubrick. Les habló de la colosal película que iba a rodar, de ópera, de sus ancestros, de los bandoleros sicilianos, de la mafia y el capitalismo, del futuro del cine, de Arthur Penn, de Luchino Visconti… Fue otra de sus representaciones plagadas de ingeniosos trucos y perfectas artimañas verbales. Evans y Jaffe escucharon fascinados sus peticiones. *El padrino* no podía ser demasiado barata. Y, por supuesto, debía ser de época, nada de ambientarla en la actualidad. Y dos millones y medio no eran, en absoluto, suficientes para la gran película que planeaba hacer. Necesitaba, por lo menos, seis millones de dólares.

Evans y Jaffe aceptaron todo, y aun así la película seguía siendo barata para el estudio, que se acababa de gastar una fortuna en la ruinosa *La leyenda de la ciudad sin nombre*. Coppola salió

triunfante de las oficinas ejecutivas de Paramount, más seguro que nunca sobre su reparto. Lucharía hasta el último aliento por Brando y por Pacino. Y mientras tanto, y sin comunicarlo a Paramount, se llevó a Jimmy Caan, Al Pacino, Robert Duvall y Diane Keaton a San Francisco para que se conociesen, para hacer la lectura de sus personajes de forma relajada y amistosa, como una joven compañía teatral. Francis los solía invitar a uno de sus rincones favoritos en la ciudad: el restaurante italiano Tosca Cafe, en el 242 de Columbus Avenue. El Tosca, famoso por su *cappuccino* y por su Aperol spritz —cóctel de Aperol, prosecco y zumo de naranja—, le parecía un lugar con mucho encanto. En su interior, iluminado con luz tenue y muy acogedora, predominaba el rojo tanto en el mobiliario como en sus paredes, atestadas de fotos de amigos y clientes y de carteles de cine y música.

El resultado de unir a Caan, Pacino, Duvall y Keaton en San Francisco fue perfecto, funcionaban juntos y se llevaron bien, hacían un gran equipo. Duvall era el que más los entretenía y unía al grupo con sus imitaciones y chistes. Además, entre Keaton y Pacino hubo algo más que química. Coppola iba a luchar por que nadie en Paramount rompiese ese equipo, ese vínculo que el creativo ambiente de American Zeotrope potenciaba. Cuando Marcia, montadora y mujer de George Lucas, vio las pruebas de Pacino, se acercó a Coppola y le dijo sonriente: «Coge a Al Pacino, te desnuda con la mirada».

Se acercaba peligrosamente la fecha señalada como inicio de rodaje, la incorporación de Brando seguía en el aire y a Pacino lo estaban volviendo loco. A pesar de ser un destacado alumno de Lee Strasberg y de haber deslumbrado a la crítica como heroinómano en

Pánico en Needle Park, película que Coppola proyectó a Evans para que se convenciera de su enorme talento, le estaban haciendo mucho daño. «No respondo muy bien a estar donde no me quieren», le confesó a Francis, muy apagado, en uno de los ensayos.

Coppola no sabía explicar por qué al leer la novela de Puzo había pensado en Pacino. Y no fue desde el principio, sino cuando Michael caminaba con los pastores por las montañas de Sicilia. Al leer esas páginas vio su rostro y desde entonces no se lo quitó de la cabeza. Pero los ejecutivos de Paramount ignoraron los arrebatos de Coppola y pidieron más pruebas, que probase para Michael a Dean Stockwell, a Frederic Forrest..., a todos los actores de su edad. Y Evans seguía insistiendo, de forma machacona y agresiva, en que Al Pacino no podía protagonizar, bajo ningún concepto, una película como *El padrino*. Las interminables conversaciones telefónicas con Evans seguían siendo agotadoras para Coppola, a punto de caer en un profundo y peligroso bloqueo.

—¡Pacino es un enano! —gritó Evans al teléfono, tumbado en su camilla mientras su pelirrojo masajista se ocupaba, sin inmutarse, de su espalda.

—¡Tú quieres a un galán y Michael no es un galán! ¡No es Ryan O'Neal o Robert Redford!

—En la novela, Michael se parece a Redford, no al enano.

—¡Deja de llamarle enano, joder!

—¡Es pequeño! Y desgarbado, anda raro, hasta sesea.

—Evans, esto no es *Love Story*.

—Será *Mafia Story*. Pon a Caan como Michael.

—¡No, Caan es Sonny!

—Piensa en otros, Jack Nicholson, Warren Beatty. Los dos juntos. Te puedo conseguir a Alain Delon, es muy amigo mío.

—¡Evans, quieres que el protagonista de *El padrino* se parezca a ti, pero así no es Michael! ¡Y esta no es una puta película con Alain Delon!

Coppola le colgó el teléfono de forma tan enérgica y bestial que partió el auricular en dos partes y se hizo bastante daño en el dedo índice. Gritó y colgó a Evans porque sabía que podía hacerlo. Coppola no era como Arthur Hiller, el director de *Love Story*, película en la que Evans se entrometió hasta lo enfermizo. Coppola tenía algo más de poder que Hiller, lo escuchaban más los jefazos del estudio y sabía bien que esa era su gran baza. Con su sensacional verborrea había conseguido un estatus que otros directores del estudio, como Gordon Douglas, Daniel Mann o Gene Saks, no habían conseguido antes. Aunque sabía también que ese poder solo era momentáneo. Si no daba la talla en el rodaje, iba a ser despedido de forma fulminante.

17

Beverly Boulevard

Frente al interminable desprecio hacia Al Pacino por parte de Paramount, Jill Clayburgh, su novia, intercedió ante Coppola. Estaba desesperada, harta. Y su amado Al estaba muy deprimido. Clayburgh también era actriz, y muy buena. Había aparecido en *The Wedding Party*, película de Brian de Palma con un joven actor que había hecho la prueba para Sonny y había impresionado mucho a Coppola, un talentoso joven llamado Robert De Niro. Clayburgh, muy nerviosa, llamó a Coppola.

—¡Por favor, Francis, Al no puede hacer más pruebas! ¡Te lo pido por favor!

—Lo entiendo, Jill.

—¡¿Qué le estás haciendo?!

—¿Qué quieres decir?

—¡Lo estás torturando, nunca le vas a dar el papel, lo sabemos los dos!

—No digas eso, estoy atado de pies y manos, no es mi película, es de Paramount. Pero voy a luchar con todas mis fuerzas para que Al sea el protagonista.

—El protagonista es Brando.

—No, Jill. El protagonista absoluto es Michael Corleone, es Al.

Pocas horas más tarde, de noche, fue Evans el que llamó a su casa.

—Busca a otro como Michael, Pacino no da la talla.

—¡¿Qué dices?! ¡Pacino es el mejor!

—Pacino no parece un gánster, parece un pringado.

—¡De eso se trata, de su transformación!

—¡No me grites!

—¡No me vengas con estas ahora!

—Muy bien, pero te arrepentirás, echarán a Pacino.

—Y me echarán a mí. ¿Alguna amenaza más, Evans?

—No es una amenaza, es una advertencia.

—Bueno, es mejor que una cabeza de caballo en la cama.

—Vete a la mierda, Coppola.

Probaron también a Dean Stockwell y a Ryan O'Neal, se grabaron decenas de pruebas innecesarias y Paramount se gastó miles de dólares en ellas. Al final, el casting definitivo salió de las pruebas que había hecho Coppola en San Francisco y que costaron solo quinientos dólares. Aquel primer despilfarro absurdo propiciado por Robert Evans sentó muy mal en Paramount. A pesar de ese primer triunfo, Coppola estaba harto de Evans y de la película, y además intuía que, definitivamente, lo iban a despedir. Con esa idea se dirigió a la siguiente reunión en Paramount. Pero no pasó nada semejante, pues Evans no discutió más, sabía que no tendría una película de Coppola sin Pacino dentro. Aun así, no paraba de pinchar al director. «Si la cagas estás fuera y llamarán a otro para acabar la película y darle una pasta. Por ejemplo a Elia Kazan, que es amigo de Brando.» Kazan, que fue tanteado, no tenía intención alguna de dirigir *El padrino*.

Cuando por fin Evans decidió aceptar a Al Pacino se enteró de que el actor, necesitado de dinero, había firmado con MGM para un papel en la absurda parodia *Casi, casi una mafia*. El título parecía una broma, un corte de mangas a Paramount, Pacino parecía haber asumido que iba a ser rechazado y que jamás entraría en *El padrino*. A Coppola casi le da un infarto cuando Evans le dio la noticia. El director le imploró que moviese todos los hilos necesarios, pues no podía aceptar aquello. Evans le prometió que lo resolvería y llamó a un arreglador de entuertos llamado Sidney Korshak. Evans solía aparecer en las codiciadas fiestas de Korshak, que siempre repetía que Bluhdorn había comprado Paramount «para follar». También solía almorzar con Korshak en el Bistro y lo llamaba «mi *consigliere*». Korshak, un tipo de mirada cortante, grandes orejas, delgadas cejas, alto, grueso y canoso, se parecía al cómico Jimmy Durante, pero sin tener ni pizca de gracia, más bien todo lo contrario. Había conocido a Evans en el Palm Springs Racquet Club a finales de los años cincuenta. Por su manera de vestir y pavonearse, a Korshak aquel joven engominado y bronceado le recordaba al gánster Bugsy Siegel. Se gustaron.

Medio Hollywood rumoreaba que fue Korshak quien realmente logró que Evans ascendiese en Paramount y no Bluhdorn. Evans debía mucho a la mafia. Interlocutor entre Hollywood y los gánsteres de Chicago, entre los sindicatos controlados por la mafia y la meca del cine, Korshak había trabajado para el mismísimo Al Capone. El ejecutivo de Paramount Frank Yablans dijo de él: «Sidney estaba en la mafia, pero de la manera en la que está un judío en la mafia. Querían que él se encargara de Hollywood, pero no que matase a gente de Hollywood».

Era un tipo muy temido y en la industria del cine su fiesta anual de Navidad era todo un acontecimiento. A Peter Bart, que como curtido periodista estaba tomando nota de todo lo que se cocía entonces en Paramount, Korshak le dio un consejo que nunca olvidaría: «¿Sabes cuál es la mejor póliza de seguros del mundo, la que te garantiza seguir respirando? El silencio». Bart quemó todas sus notas.

Si Korshak llamaba a Evans porque quería pasar la mañana con él, todas sus citas quedaban anuladas. A diferencia de Coppola o Puzo, que detestaban a la mafia, Evans adoraba toda la iconografía de los gánsteres: los trajes caros, los zapatos italianos, los puros, las armas, los mejores coches, las fiestas privadas, las chicas de compañía... Él mismo vivía en una mansión a la manera de un gánster, solo le faltaba una ametralladora debajo de su imperial cama. De hecho, uno de sus proyectos soñados era rodar una gran película sobre el Cotton Club, templo del jazz y de los gánsteres abierto por el campeón de los pesos pesados Jack Johnson y el contrabandista y mafioso Owney Madden. A pesar de su robusta voz y sus retorcidos modales, Evans no era capaz de matar a una mosca, pero admiraba a los que no tenían reparos en pegar dos tiros a sus enemigos. Y lo que más le seducía era el estilo, el pavoneo gansteril. Evans pensaba que había triunfado en la ciudad y en la década equivocadas, que hubiese sido el amo del Nueva York de los años veinte, cerrando películas con Erich von Stroheim, King Vidor, Ernst Lubitsch o John Barrymore en el Cotton Club. Quizás acostándose en el Waldorf Astoria con Pola Negri, Gloria Swanson o Marion Davies sin que los esbirros del magnate William Randolph Hearst se enterasen.

Evans no era el único que le mostraba un respeto desmesurado a Korshak, otros productores de Hollywood lo trataban con la misma

estima. Era amigo de Kirk Douglas, Dinah Shore, Debbie Reynolds, los Reagan y, por supuesto, Frank Sinatra, al que solía visitar en Las Vegas. Y también era compinche, como el propio Sinatra, de Sam Giancana, relacionados con el intento de atentado contra Fidel Castro y con el asesinato del presidente Kennedy. Y aunque cobraba muy caro, funcionaba en casos casi imposibles, como lograr a Al Pacino para *El padrino*.

Igual que el director de la orquesta en la que trabajaba Johnny Fontane en la novela de Puzo en MGM, estudio comprado por el magnate Kirk Kerkorian, se negaban a liberar a Pacino de *Casi, casi una mafia*. El abogado de la mafia no se podía creer que Pacino tuviese tanto valor. «De repente dos estudios se ponen a pelear por un don nadie», dijo ante Peter Bart, que defendió el gran talento de Pacino. Finalmente, el duelo entre Korshak y Kerkorian lo ganó el primero moviendo sus hilos de forma brillante, con largas conferencias a Nueva York y Nevada. De repente, y por sorpresa, la construcción del MGM Grand Hotel en Las Vegas empezó a tener problemas. Al cabo de pocos días Pacino estaba libre y quien sí firmó por *Casi, casi una mafia* fue aquel actor que pudo haber hecho de Sonny Corleone y que a Coppola le entusiasmaba. El joven Robert De Niro.

Korshak, un hombre fundamental para resolver entuertos en la producción y el rodaje de *El padrino*, da para una película por sí mismo. Empezó a representar a la mafia al acabar la carrera de Derecho y descubrir, indignado, que los judíos no podían hacer el examen de ingreso del Colegio de Abogados del estado, que era su objetivo. Además de con los gánsteres de Chicago, Korshak tonteó con Howard Hughes y se imaginó dirigiendo RKO, el estudio que el

magnate gobernaba desde 1948. Pero Hughes descubrió el plantel de amigos criminales de Korshak y se deshizo de él.

Desengañado, y con la ayuda del mafioso sindicalista Jimmy Hoffa, enfocó su ambición a Las Vegas y a otros estudios, en concreto a Universal, dirigido por Lew Wasserman, también dueño de la agencia MCA. Además, se relacionó con la viuda de Harry Cohn, presidente de Columbia Pictures implicado en inversiones mafiosas que salieron a la luz con su muerte y testamento, y con Ronald Reagan, entonces presidente del Sindicato de Actores y furibundo anticomunista que colaboró con el FBI y el Comité de Actividades Antiamericanas y su infame caza de brujas.

Los mafiosos llamaban a Korshak señor Medias de Seda. Tras trabajar, en Chicago, como chófer para Capone, que le pagó la matrícula de la carrera de Derecho, Korshak empezó a visitar Los Ángeles para ver a Dorothy Appleby, joven actriz y amiga de la estrella Jean Harlow. El gánster Tony Accardo, sucesor de Capone, le pidió que se mudara de forma permanente y así lo hizo. Su cartera de clientes mafiosos empezó a engordar de forma espectacular. Korshak hablaba con ellos en clave y usaba siempre nombres de presidentes norteamericanos. Cuando volvió a casa de su luna de miel, su mujer, atónita, descubrió que le habían llamado George Washington, Thomas Jefferson y Theodore Roosevelt.

El gran enemigo de Korshak era el senador Estes Kefauver, presidente del Comité Especial sobre el Crimen Organizado en el Comercio Interestatal. Igual que hizo con Sinatra, acosó a Korshak en su despacho de Chicago, ciudad a la que el comité trasladó su investigación. Korshak se sentó ante su escritorio y escuchó a aquel serio y gigantón demócrata con aspecto de bibliotecario miope,

impecablemente trajeado y peinado. Tras cuarenta y cinco minutos de tensa reunión, Korshak se llevó la mano derecha al bolsillo interior de su americana, sacó de él un sobre y del sobre unas fotografías. En ellas, el respetable senador, padre de familia y fiel esposo de Nancy Pigott, aparecía en la cama con dos *showgirls* desnudas. La mafia había colocado en el hotel Drake de Chicago una cámara de infrarrojos. «Bueno, ¿hasta dónde quieres llegar con esto?», le preguntó de forma seca. Acorralado, Kefauver abandonó Chicago y su investigación, y buscó dos veces la nominación de su partido para ser presidente de los Estados Unidos. Nunca lo logró. Korshak, en cambio, consiguió una enorme admiración por parte de la mafia. Casi una veneración.

Pero Korshak no era una *rara avis*. Hollywood llevaba décadas fascinado por los gánsteres y la fascinación era mutua porque estos también estaban arrobados por el glamour de Hollywood. Orson Welles dijo, usando la figura del títere que usaría Puzo décadas después, sobre la relación entre los magnates de los estudios y la mafia: «Unos empresarios financian a unos gánsteres para cargarse a los sindicatos. Cuando los gánsteres tienen éxito, atacan a los empresarios que les pagan. Los titiriteros ven cómo sus criaturas adquieren una terrible vida propia».

De Chicago, la ciudad de los gánsteres en la que se rodaron infinidad de películas en los años veinte, surgieron Carl Laemle, fundador de Universal, Adolph Zuckor, fundador de Paramount, y Leo Spitz, presidente de la RKO. Bugsy Siegel invitó al Caribe, en busca de un supuesto tesoro, a Jack Warner, que organizaba timbas privadas en su mansión. Lo mismo hacía Louis B. Mayer, otro adicto al juego. En los años treinta, los gánsteres, los productores y las

estrellas de Hollywood se juntaban habitualmente en timbas y burdeles y en restaurantes como el Romanoff's, el Ciro's o el Brown Derby.

Cuatro décadas atrás, *Scarface* había sido un bombazo de taquilla y todo Hollywood se inspiró, para sus guiones, en las páginas de sucesos, plagadas de crueles asesinatos, tiroteos, ajustes de cuentas y criminales a los que les gustaba el escaparate público, como Capone. Y los jefes de los estudios no se diferenciaban demasiado de aquella gentuza. Tipos como el repugnante Harry Cohn, capo de Columbia Pictures que frecuentaba al mafioso de Chicago Johnny Rosselli, que no parecía un contable o un banquero, sino un gánster. Era basto, tosco, amenazador e intrigante y llevaba un anillo de rubíes idéntico al de Johnny Rosselli como símbolo de su profunda amistad. Louis B. Mayer, mandamás de MGM, había hecho negocios con Frank Orsatti, capo reconvertido en agente de actores.

Uno de los esbirros de Mayer, el productor ejecutivo Eddie Mannix, era un gánster. Literalmente. Su principal objetivo en el estudio del león era asegurarse de que la vida privada de los empleados fuese intachable de cara a la galería y a la prensa. Y si alguno se pasaba de listo, llamaba a uno de sus muchachos de Nueva Jersey para darle un susto o directamente una bestial paliza. El demente Mannix llegó a amenazar a una actriz con lanzarla desde lo alto de una noria y estuvo implicado en abortos forzados y hasta en asesinatos sin resolver, entre ellos el de George Reeves, el Superman televisivo, que mantenía una relación amorosa con la esposa de Mannix, la actriz y bailarina Toni Lanier. Su caso más sonado, eso sí, fue el de Patricia Douglas, golpeada y salvajemente violada en una fiesta de la compañía por David Ross, un ejecutivo de MGM. Mannix

extorsionó a médicos, sobornó a fiscales, contrató a detectives para investigar a la violada hasta encontrar alguna mancha, persuadió a señoritas que también habían asistido a la fiesta para que describieran a Douglas como «chica fácil y borracha», y hasta hizo que le pagaran un dineral a su propia madre para declarar contra ella. Jamás se hizo justicia y Patricia Douglas solo recibió 7,50 dólares por acudir a aquella fiesta en la que fue brutalmente golpeada y violada.

La primera vez que Al Capone visitó Hollywood, en 1927, lo definió como «un gran chanchullo», y en los años treinta los que aprendieron de él empezaron a sacarle partido. La mafia extorsionaba a Hollywood un millón y medio de dólares al año. Hasta hubo una estrella que no ocultó ser un protegido de la mafia. George Raft era íntimo amigo de Bugsy Siegel, que controlaba los sindicatos de proyeccionistas, técnicos de iluminación y extras, y era capaz de parar cualquier rodaje si los estudios no aceptaban sus chantajes. Lucky Luciano, Frank Nitty y Sam Giancana también metieron sus zarpas en Hollywood.

Lo curioso es que la novela *El padrino* y el guion de la película mostraban, sin medias tintas, la relación entre la mafia y Hollywood con el personaje de Jack Woltz, tan hosco y chulo como un mafioso pero no tan criminal como Vito Corleone, que ordena decapitar a su caballo de carreras. En la novela también se sugería la relación entre Frank Sinatra y la mafia. No cabía duda alguna de que Johnny Fontane era el cantante y amigo íntimo del mafioso Giancana.

Mario Puzo jamás olvidaría una noche en el famoso restaurante Chasen's, en el 9039 de Beverly Boulevard. El Chasen's no aceptaba tarjetas de crédito, pero el sitio era tan elitista que si eras famoso, o

amigo de la casa, simplemente firmabas la abultada cuenta y te enviaban una factura por correo. Los clientes fieles al local eran Ronald Reagan, James Stewart, Richard Nixon, Gregory Peck, Bob Hope, Don Rickles, Milton Berle, Kirk Douglas, Warren Beatty y Jack Nicholson. En el pasado también habían cenado celebridades como Walt Disney, W. C. Fields, James Cagney, Marilyn Monroe, Shirley Temple, Cary Grant, Clark Gable o F. Scott Fitzgerald, y los viernes por la noche Carol Burnett siempre llevaba al Chasen's a las estrellas invitadas de su programa de televisión, después de la grabación.

Uno de aquellos clientes habituales era Frank Sinatra, que cenaba con John Wayne. Mario Puzo, emocionado y con casi una botella de excelente vino encima, se acercó a la mesa en la que cenaba Peter Bart. Apestaba a sudor y a tabaco.

—Voy a saludar a Sinatra.

—No lo hagas —contestó Bart observando a Sinatra mientras remataba un *steak tartar*.

—Es que le debo un saludo, Peter. Sé que le disgustó el personaje de Johnny Fontane.

—Mario, Sinatra no es la clase de persona a la que se le dice «hola». Es un cabrón.

Puzo no le hizo ni caso a Bart y se acercó a la mesa de Sinatra, que cuando lo reconoció le gritó con los modales de un estibador del puerto de Newark. El maître y el encargado se quedaron mudos. Era Sinatra, solo cabía esperar.

—¡Hijo de puta, quítate de mi vista! ¡Fuera!

—Solo quería…

—¡Te voy a arrancar la cabeza, hijo de puta!

Puzo paró en seco su sudoroso y sebáceo cuerpo y se giró sin rumbo, como un viejo y machacado saco de boxeo; parecía que se iba a desmayar y a caer redondo en cualquier momento, estaba en estado de shock. Se arrastró hasta su mesa humillado y se hundió en el cómodo asiento de cuero con los brazos abiertos como si fuese el mismísimo Jesucristo recién crucificado. Los camareros, el maître y el encargado se miraron aliviados, y Sinatra, con la cara enrojecida y antes de volver a su tartar, volvió gritar a Puzo.

—¡Mierda de paloma! ¡Soplón del FBI! ¡Hijo puta!

Sinatra no era un gánster, pero siempre quiso serlo. Si Ronald Reagan soñaba con ser, algún día, presidente de los Estados Unidos, Sinatra soñaba con ser un Don. De joven honraba a Bugsy, al que saludó una noche, también en el Chasen's, como un entregado fan. Empezó a vestir como Siegel, de forma llamativa y hortera, se pavoneaba igual que el criminal. Hasta llegó a visitar, con unos amigos, la casa de Siegel, en el 810 de North Linden Drive, poco después de su asesinato. Se sentó en la sala de estar, llena de agujeros de bala y manchas de sangre, y brindó con una copa por el alma del gánster. Hacía un flaco favor a sus compatriotas italoamericanos blanqueando a gentuza de la mafia y así se lo dijeron sus amigos más cercanos, pero no les dio importancia alguna a sus quejas y consejos.

Sí le dio importancia, y mucha, a aparecer como personaje en la exitosa novela *El padrino*. Lo que contaba Puzo se parecía demasiado a la realidad. Tommy Dorsey era el líder de la Big Band en la que Sinatra estaba contratado y el cantante estaba desesperado por deshacer el contrato y volar alto como solista. Las fans,

apostadas a la salida de cada actuación con sus calcetines blancos, solo querían a Frank.

Willie Moretti, primo de la primera mujer de Sinatra y uno de los esbirros de Lucky Luciano, el primer Don, amenazó a punta de pistola a un aterrorizado Dorsey para que se olvidara de Sinatra. El *crooner* estaba en deuda con la mafia, que llegó a invertir miles de dólares en su carrera. En 1962, la policía italiana descubrió, en la casa de Luciano, una pitillera de oro con esta inscripción: «A mi querido colega Lucky, de su amigo Frank Sinatra». Era tan pública la amistad que Lee Mortimer, periodista del *New York Mirror*, se refirió al cantante como Frank (Lucky) Sinatra. Este fue a buscarlo, le dio un brutal puñetazo y le pagó 9 000 dólares como compensación. Cuando Mortimer murió, de un ataque al corazón, Sinatra cogió un taxi, se dirigió al cementerio en el que estaba enterrado, se bajó la cremallera de su pantalón y orinó en su tumba.

Era incuestionable que Johnny Fontane era Frank Sinatra, quedaba muy claro en la parte de la novela que se desarrolla en Las Vegas y en la que Tom Hagen visita Hollywood, la de la decapitación del caballo de carreras. En los años cincuenta, Louis B. Mayer había echado al cantante de la MGM al enterarse de que hablaba mal de él a sus espaldas, su compañía de discos también le había echado, su agente lo había dejado, su programa de televisión fue cancelado, su matrimonio con Ava Gardner era un infierno, su consumo de alcohol exagerado y estaba perdiendo la voz. Hasta tuvo ideas de suicidio. Era clavado a aquel lloroso cantante que se entrevistaba con Vito Corleone, solo que los Corleone de Sinatra eran tipos como Bugsy Siegel, Lucky Luciano, Johnny Rosselli, Micky Cohen o Sam

Giancana, que lo introdujo en Las Vegas y en el Copacabana Club de Nueva York, propiedad de Frank Costello.

En cuanto al personaje de Jack Woltz, el productor de Hollywood, era un evidente remedo de Harry Cohn. El feroz magnate de Columbia Pictures había comprado los derechos de la voluminosa novela *De aquí a la eternidad*, de James Jones. Pero a pesar de que el director asignado, Fred Zinnemann, estaba interesado en que Frank Sinatra interpretase al soldado raso Angelo Maggio, Cohn se negó. «¡Ese vago no trabajará en mi estudio!», le gritó al productor Martin Jurow, que había sido convencido por el agente de Sinatra, George Wood, a su vez amigo de Frank Costello. Pocos días después, Jurow se reunió con Jimmy Alo, de la familia Genovese. Alo, que tenía el mismo apodo que Sinatra, Ojos Azules, se encargó de amedrentar a Cohn, y este finalmente aceptó meter a Sinatra en la película. Nadie supo lo que Ojos Azules le dijo o le hizo al magnate, solo se limitó a decirle a Jurow: «Estás en deuda con nosotros».

Por *De aquí a la eternidad* Sinatra cobró solo 8 000 dólares, una miseria comparada con los sueldos de Burt Lancaster o Montgomery Clift. Tras ganar el Óscar gracias al soldado Maggio y a las amenazas de Jimmy Alo, los honorarios de Sinatra se multiplicaron por quince. Desde entonces volvió a ser el mismo chulo engreído con el que Puzo se había topado en el Chasen's.

18

Vallejo Street

En medio de las eternas negociaciones con Paramount, Coppola decidió gastar dinero como solo él sabía hacerlo. Había firmado por 125 000 y por un trabajo que iba a ser una paliza. Al menos también por un 6 por ciento del bruto de la taquilla. No esperaba un éxito astronómico, pero quizás una buena película. Con las cuentas saneadas, Francis le dijo a Mona Skager, tesorera de American Zoetrope, que se iban todos a Europa en barco, amigos y familia. En el barco, de nombre Michelangelo, Coppola decidió ocupar el bar como si fuera su despacho y pegó sus notas para el guion de *El padrino* en todas las ventanas. Los alucinados camareros observaban a aquel tipo barbudo, vestido con pantalones cortos, camisa hawaiana y zapatillas de tenis, como si fuese un chiflado capitán de barco.

En el festival de Sorrento, Coppola conoció a un joven bajito, de grandes cejas negras y muy hablador. Como Coppola, era italoamericano, de Nueva York, también de Queens. Se llamaba Martin y se apellidaba Scorsese, y era un cinéfilo empedernido. Los dos hablaron, durante horas, de cine y solo de cine. Mientras disfrutaban de los excelentes vinos de Sorrento, hablaron de sus películas favoritas de Akira Kurosawa, Emeric Pressburger, Michael

Powell, Serguéi Eisenstein, Federico Fellini, John Ford, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Andrzej Wajda… El joven Martin, que había debutado con una película muy barata llamada *¿Quién llama a mi puerta?*, escuchaba con admiración a Francis, casi un veterano para él, alguien que también tenía ancestros italianos y que había logrado llegar hasta el Festival de Cannes y dirigir películas en Warner y en Paramount. Además, Scorsese también ambicionaba trabajar para el maestro Roger Corman. Igual que hiciera con John Milius y George Lucas, Coppola brindó con Martin Scorsese por un nuevo cine estadounidense, por que todos esos vejestorios y chupatintas de Hollywood les dejasen hacer el cine que llevaban dentro.

Tras el placentero viaje, Coppola, ya en su despacho de American Zoetrope, se preparó para el gran momento. Se acercó a su cafetera de *cappuccino* para limpiarla con delicadeza, con un trapo de gamuza granate que usaba solo para ella. La acarició como si fuera humana, una más de la familia Coppola. Su plateado y distinguido diseño relucía aquella lluviosa tarde en San Francisco. Pensó que de otros juguetes tecnológicos quizás sí, pero jamás se desharía de esa preciosidad. Debía concentrarse, mucho; aquella escritura era muy importante, casi quirúrgica. Se preparó un café, se descalzó y se acomodó en un mullido y moderno sofá *chaise long* naranja que Eleanor acababa de comprar. Apurado su *cappuccino*, volvió a abrir el libro, era la segunda vez que lo leía. «Amerigo Bonasera estaba entrando en la sala 3 de lo Criminal de la Corte de Nueva York. Esperaba justicia.»

Volvió a devorar la novela. Pero no porque le fascinase como obra literaria, sino porque necesitaba palpar el material en bruto, la arcilla

de la que disponía para rodar su película para Paramount. En el libro había apuntado de todo y en su cuaderno de notas había escrito los nombres de actores que podrían interpretar a los personajes que desfilan por la novela de Puzo. En la primera lectura, Francis había escrito, erróneamente, Robert «Di» Niro. También los nombres de Dustin Hoffman, Mike Margota, Richard Romanos y Jimmy Caan. Martin Sheen, finalmente descartado, que en sus apuntes también había tachado en rojo. Para Sonny Corleone había apuntado a Tony Lo Bianco, Al Lettieri, aunque escribió Al «Lettiere», Carmine Caridi, Scott Marlowe, Don Gordon, Tony Zerbe y Lou Antonio.

Lo que más le gustaba del libro es que Puzo conocía al personaje principal, el padrino. Vito es un criminal que seduce porque es leal, familiar, conservador y en las conversaciones cara a cara odia los rodeos. Su patria es su familia y no ese vago concepto por el que ha luchado su hijo Michael en la guerra. Y, paradójicamente, Vito representa la esencia del capitalismo. Para Puzo las familias mafiosas no se diferencian mucho de naciones rivales, por eso la novela seduce. Para Coppola había en ella, sin duda, una gran película siempre que contase con el dinero y el tiempo necesario para rodarla. Sabía que la materia prima del cine era, esencialmente, el tiempo.

En este sentido, y aunque la muerte de Massimo Fanucci, integrante de la Mano Negra, le parecía a Coppola material de primera, no tenía nada claro la conveniencia de rodar la parte en la que Puzo recrea el pasado de Vito. Iba a resultar muy costoso recrear el Hell´s Kitchen de 1919, ropas, comercios callejeros en las aceras, coches de caballos y, según la novela, «bloques de viviendas que se extendían hasta la Décima Avenida».

También Michael Corleone le parecía un personaje fascinante. De hecho era, como Coppola le recordó a la novia de Pacino, el verdadero protagonista de la historia, en la que Puzo lo describe como un joven que ha luchado en el Pacífico y es bastante rudo, en absoluto un chaval blando. Su gran frustración es que los Corleone siempre lo dejan de lado. Los aliados de Sonny Corleone, Peter Clemenza y Salvatore Tessio, no lo aceptan y lo observan con un rechazo nada disimulado. Por eso, tras el atentado contra su padre, Michael no puede reprimir su furia contra su hermano: «Oye, imbécil, se trata de mi padre. ¿Es que no debo hacer nada por él? Puedo ayudar. No tengo por qué salir a la calle y liarme a matar gente, pero puedo ayudar. Deja ya de tratarme como a un niño. He estado en la guerra. Fui herido, ¿lo recuerdas? Y maté a algunos japoneses. ¿Qué crees que voy a hacer cuando mate a alguien? ¿Desmayarme?». Cuando Michael le propone a Sonny asesinar personalmente a Sollozzo y a McCluskey, su hermano mayor se ríe de él. Puzo escribe también sobre la frialdad y la transformación del personaje de Michael, un giro esencial en la novela: «El camino operado por Michael había sido tan extraordinario que a Clemenza y a Tessio se les borró la sonrisa de los labios. Michael no era alto ni corpulento, pero su presencia parecía irradiar peligro. En aquel momento era la viva imagen de Don Corleone. Su mirada era dura y su tez había adquirido un tono pálido. Parecía dispuesto a saltar sobre su corpulento hermano mayor en cualquier momento. Era indudable que, de haber tenido un arma a mano, Sonny hubiera corrido peligro».

Pero la novela no era, ni de lejos, alta literatura, algo que sabía hasta el propio Mario Puzo. Lo que más le molestaba a Coppola del

libro era su farragosa estructura, se notaba que estaba escrito con prisas y con saltos temporales innecesarios y confusos. Aun así, tenía capítulos de una fuerza cinematográfica indiscutible junto a otros que eran puro rastrojo. Además, rodar algunas escenas tremendamente escabrosas, en lo sexual y en lo violento, podría suponer que *El padrino* fuera calificada de manera letal. Pensó Coppola en los muchachos de la Motion Picture Association of America, dirigida por Jack Valenti, hijo de inmigrantes sicilianos. Su sistema de clasificación de las películas había logrado abolir en Hollywood el infame Código Hays, todo un régimen de terror en la supuesta mejor democracia del mundo, pero no dejaba de ser un comité censor que había calificado como película X una joya del nuevo cine norteamericano como *Cowboy de medianoche*.

El libro de Puzo también era machista y bastante obsceno. Describía a Sonny Corleone como un depredador sexual, con un gran miembro viril que a su esposa le hacía daño y le espantaba. «Las malas lenguas habían llegado a afirmar que, de joven, cuando visitaba las casas de mala nota, las rameras más curtidas le pedían tarifa doble.» Sandra, la mujer de Sonny, dice literalmente: «¡Dios mío! Cuando dormí por primera vez con Sonny por poco me muero del susto. Después del primer año, mis partes estaban como los macarrones después de hervir durante una hora. Cuando supe que hacía la misma faena a otras muchachas, fui a la iglesia y encendí un cirio».

Francis pensó que este don físico de Sonny podía mostrarse mediante imágenes, gestos y miradas en la boda, no hacía falta mostrarlo con diálogos. La novela estaba impregnada de sexualidad, mal gusto y vulgaridad. Nino Valenti, cantante y amigo íntimo de

Fontane, tilda a las mujeres con las que trabaja como «mercancía». Aquel Nino, que se parecía a Dean Martin y encima se apellidaba igual que el director de la Motion Picture Association of America, no le parecía un personaje de peso. Lo apuntó. También que la amante de Sonny tenía demasiado personaje. Una vez asesinado el mayor de los Corleone, Lucy Mancini es mandada a trabajar a Las Vegas para los Corleone y allí rehace su vida con un amoroso cirujano que le opera sus genitales para solucionar una deformación de la pelvis, páginas de Puzo absolutamente desagradables, innecesarias y para colmo interminables. Desde luego, Puzo no era John Steinbeck.

Coppola leyó y apuntó, entre signos de interrogación, que Fredo Corleone había preñado en Las Vegas al menos a quince jovencitas a las que se les había practicado abortos. También habían tenido que tratarlo tres veces de gonorrea y una de sífilis. Fredo era el hermano débil y también un depredador enfermizo y un explotador sexual. Si reflejaban así a Fredo, iban a tener serios problemas con Valenti.

Igual de problemático era Johnny Fontane, un personaje con mucho peso en la novela, un donjuán acabado y con un tumor en la garganta tratado gracias al amante de la amante de Sonny, de profesión cirujano. El personaje era claramente Sinatra y Puzo también hablaba de su ex, famosa actriz que se acostaba con todo el que veía a tiro, igual que Ava Gardner. «Una zorra, una mala mujer engendrada por el mismísimo diablo.» En la novela, Sinatra aparece como un cobarde maltratador de mujeres que se enorgullece de ello y el que amenaza con una pistola a Tommy Dorsey, patrón de Sinatra, es el propio Don Corleone. En el guion, en cambio, el que apunta es Luca Brasi. Así, Vito conservó en la película una aureola de criminal pulcro que no se mancha las manos de sangre.

En la novela, Brasi era un personaje excesivamente salvaje y bestial para una película de Hollywood. En una escena terrorífica, Brasi hace arrojar a un horno al bebé recién nacido de una prostituta a la que también termina liquidando. Más adelante, cuando es asesinado por un hombre de Sollozzo, Luca se mea encima. Aterrado y sabiendo que ese es su final, pierde el control de los esfínteres. También Carlo, marido de Connie y traidor, es estrangulado y se lo hace encima al saberse perdido. Pero Carlo no se mea, se caga, dejando un olor insoportable en el coche en que lo asesinan los hombres de Michael.

Jack Woltz era otro personaje delicado. Arrogante, maleducado y estúpido, tenía el mismo nombre, y misma primera letra del apellido, que Jack Warner, aunque estaba inspirado, principalmente, en Louis B. Mayer, capo de MGM. Woltz era descrito como un pederasta que acosa a una niña rubia y delicada. Vito Corleone, muy puritano en asuntos sexuales, lo juzga como una sabandija y por eso, nuevamente, consigue la simpatía del lector. Tras meditarlo mucho, Coppola decidió incluir la trama de la niña en el guion y de forma sutil.

Otro de los traidores, Paulie Gatto, cómplice del atentado a Vito, tiene un protagonismo en la novela que desaparece en la película. Es Paulie el que, con dos matones a su mando, pega una bestial paliza a los que desfiguraron a la hija del funerario Bonasera. También quedan desfigurados y marcados de por vida. Bonasera, al ver en el *Daily News* la fotografía de las víctimas de Paulie, descritas como «masas informes de carne», llama a los Corleone para darles las gracias a Don Vito y a Tom Hagen, que a su vez pide a Clemenza que felicite a Paulie. Pero lo que finalmente acaba haciendo Clemenza es

matarlo por traidor. Lo hace personalmente, algo que en el guion fue cambiado, ya que Clemenza orina mientras Paulie es tiroteado por uno de sus sicarios. A Coppola le gustaba especialmente esta escena y la novela de Puzo explicaba bien su motivo, nada gratuito: «La ejecución debía ser "pública". El cuerpo debía ser encontrado. Hubiera preferido hacer desaparecer el cadáver como habitualmente, en el mar o en las ciénagas de Nueva Jersey, en terrenos pertenecientes a amigos de la Familia. En este caso debía ser en público para que sirviera de aviso a los hipotéticos traidores y para que todos supieran que la familia Corleone no se había debilitado».

En cuanto al espacio fundamental de la narración, el territorio de los Corleone, la novela mostraba que Vito vivía en una gran mansión en Long Beach, pero Coppola pensó que no debía ser suntuosa, no era el Xanadú de Charles Foster Kane, ni la Tara de Escarlata O'Hara. Debía ser austera, oscura, con cocinas en las que se cocinasen pimientos fritos, tomate, pan casero y pasta. Además, Puzo indicaba que Vito no solo vivía en una mansión, además esta estaba enclavada en una urbanización de alta seguridad, una colonia que era entera propiedad de Vito y en la que vivían parte de su amplia familia, sus hombres de confianza y sus soldados.

Cada mañana, con dos puros y su máquina de escribir portátil, Coppola se sentaba en el Caffe Trieste, en la calle Vallejo, de San Francisco, para escribir su borrador del guion, un trabajo que no le costó demasiado porque el libro no era en absoluto abigarrado; era austero en su literatura, casi telegráfico. De hecho, muchas de sus páginas parecían un tratamiento cinematográfico, una gran ventaja para Francis. Se lo mandó todo a Puzo, quien había escrito un primer borrador que fue descartado. Lo llamó a Nueva York e hicieron un

pacto: cada uno escribiría una mitad de ese nuevo borrador y luego se juntarían para los detalles.

Tras enviarle la copia del nuevo borrador, Mario Puzo cogió un vuelo de Nueva York a San Francisco para trabajar en la sede de American Zoetrope. Quedó fascinado por dos cosas: por la maravillosa máquina de *cappuccino* y porque la estancia en la que iba a trabajar olía a puro. El gran despacho de Francis, en la parte alta del edificio, era muy luminoso, estaba enmoquetado de amarillo y decorado con viejas cámaras y antiguos juguetes cinematográficos. Puzo vestía siempre ropa cómoda, camiseta y zapatos de verano. Francis, con su pelo negro enmarañado y excesivamente largo, también. Los dos eran hombres gordos, sobre todo Puzo, un hombre panzón al que le costaba moverse y tenía el aspecto de un gran sapo con enormes gafas de pasta negra.

Coppola también le mostró el billar, en el que pasarían muchas horas jugando, fumando, tomando un burdeos o un chardonnay, discutiendo sobre tramas, personajes y diálogos. También sobre el tema de la película, que es lo que más obsesionaba a Coppola. El poder, junto al tiempo, era, sin duda, su tema preferido. Se lo confesó a Puzo tras apagar su puro en un cenicero, colocado en una de las esquinas del viejo billar. Puzo le confirmó que el poder era el tema clave de su novela.

—Por eso la novela se ha vendido tanto, Francis. Por Bonasera. Es fundamental para entender inmediatamente a Vito. Gracias a ese personaje del inicio, el lector queda seducido por la justicia de Corleone. «Creo en América, he dado a mi hija una educación americana.» Bonasera ha sido formal, un ciudadano ejemplar. Ha

cumplido. Pero en el juicio contra los que desfiguran a su hija todo se desmorona.

—Y la justicia se la hará Don Corleone.

—Es nuestra gran baza, esa seducción.

—Es peligrosa, Mario.

—Lo sé, me han criticado por ensalzar a la mafia y a ti te va a pasar lo mismo. Pero olvídalo, lo importante es seducirlos, que se sientan cercanos a los personajes, que quieran sentarse a su mesa.

—Evans me dijo que la película tenía que oler a espaguetis.

—No es mal consejo.

—Podemos meter otros detalles gastronómicos además de los que hay en la novela, que no son muchos. He pensado en cannolis y en uno de los *caporegimes* haciendo una salsa para espaguetis.

Puzo ganó a Francis tras el emboque de la bola número nueve. Los dos abandonaron la mesa de billar y volvieron al despacho para continuar con el guion. Coppola se sentó frente a su escritorio, plagado de facturas, cuadernos con anotaciones, rotuladores, lapiceros, libros, periódicos, revistas y fotografías de los años cuarenta. Puzo apagó su puro y esperó pacientemente a lo que Francis tenía que decirle.

—Bien, según acordamos, las tramas principales son la pugna entre los Corleone y el resto de las Familias, la decadencia de Vito y el mando de Michael, con su conflicto con Kay. Sigo pensando que el conflicto entre Vito y Michael está demasiado expuesto, es muy verbal, tenemos que pensar en imágenes.

—Estoy de acuerdo, lo pulimos. ¿Qué hacemos con Fontane?

—Debemos quitar mucho de la parte de Las Vegas, reducir el personaje de Fontane.

—Eso le gustará al cabrón de Sinatra, y Paramount lo agradecerá.

—Sin duda. También hay que quitar al tal Valenti. Eso lo agradecerá Dean Martin.

—¿Tanto se nota que es él?

—Algo. Y que la amante de Sonny quede solo esbozada. No veo a Connie casándose de nuevo con un muchacho formal graduado en Administración de Empresas tras la muerte de Carlo.

—Está bien.

Así siguieron durante días. Por orden de Coppola, nadie los interrumpió, solo a veces algún pez gordo de Paramount. En sus largas conversaciones y los diferentes borradores de guion, Coppola y Puzo también dejaron fuera el pasado del guardaespaldas Al Neri, abandonado por su mujer, y a los padres de Kay y todo lo que ella hace cuando Michael está en Sicilia; en especial, su relación con la madre de Michael. Fue una pérdida considerable para la película porque era una relación muy cinematográfica y que explicaba muchas cosas. En un momento fundamental de la novela, Kay visita a la señora Corleone, la mujer le toma la mano y le dice: «Mira, querida, Mike no te escribirá, y no sabrás nada de él. Estará oculto dos o tres años, tal vez más, tal vez mucho más. Ve a tu casa, busca un buen muchacho y cásate». Más adelante, cuando Mike ha regresado, Kay descubre que no le ha llamado y lleva en la casa de los Corleone nada menos que medio año. Aun así, reprime su orgullo y, animada por la señora Corleone, coge un taxi que paga la familia y acude a su encuentro.

El borrador final de Coppola y Puzo pasó por alto no solo la vida de Kay tras la huida de Michael, tiempo en el que se hizo maestra de escuela, también el porqué del regreso de Sicilia. El guion obvia que

Michael acaba operándose su cara deformada por los golpes de McCluskey y una explicación fundamental en la novela: por qué Michael no tiene problemas con la policía cuando se daba por hecho que su huida fue causada por ser el asesino de McCluskey y Sollozzo. La novela cierra bien esa trama, algo que no lograron Puzo y Coppola en el guion: a cambio de declararse culpable del doble asesinato por el que acusan a su hijo, Vito paga una pensión vitalicia a la familia de un preso condenado a muerte llamado Felix Bocchicchio. Al conocer la noticia de la confesión de Bocchicchio, Kay acepta que su marido no es un asesino, pero sí que es un gánster, como toda su familia. Lo hace en otra conversación que también fue eliminada de los diálogos finales del guion.

Además, Coppola no estaba seguro de si el final de la novela debía ser el final de la película. Kay coge a sus hijos y abandona a Michael refugiándose en la casa de sus padres. Michael lo entiende y la llama, pero ella no le coge el teléfono. Tom Hagen va en su busca, pero en nombre de Michael. Y en unas brillantes y fundamentales páginas de diálogo de Puzo que, por desgracia, fueron descartadas del guion, le confiesa algo por lo que podría perder la vida: «¿Qué dirías si supieras que Carlo fue el cebo en el que picó Sonny? ¿Qué dirías si supieras que la paliza que Carlo le propinó a Connie fue una comedia ideada para hacer salir a Sonny de su casa? ¿Y qué dirías si supieras que Carlo recibió dinero por colaborar en el asesinato de Sonny? ¿Qué dirías si supieras que el Don, un gran hombre, no tuvo el valor suficiente para vengar la muerte de su hijo matando al marido de su hija? En fin, que el viejo Don prefirió que fuera Michael quien cargara con la culpa de la muerte de Carlo». También confiesa que Tessio quería matar a su marido, igual que todos sus enemigos

liquidados. Y no acabar con ellos habría sido un peligro permanente para la vida de todos. Y remata: «Si le cuentas a Michael lo que acabo de decirte, soy hombre muerto».

Finalmente, Kay acepta volver y la novela termina en una iglesia. Tras la matanza final, Kay recibe la sagrada hostia. «Entonces vació su mente de todo pensamiento personal. Se olvidó de sí misma, de sus hijos, de su ira, de todos sus problemas. Y con un profundo deseo de creer, de ser escuchada, hizo lo que venía haciendo todos los días desde la muerte de Carlo Rizzi: orar por el alma de Michael Corleone, que tanto lo necesitaba.»

Una de las últimas correcciones de Puzo fue un sencillo detalle: cuando Clemenza le explica a Michael cómo se hace una salsa de tomate, habla de «dorar en la sartén». Puzo apuntó: «Los mafiosos no doran, fríen». Cuando por fin terminaron, y antes de que Puzo regresase a Nueva York, comieron juntos pan de aceitunas, embutidos italianos, quesos, *bruschetta*, jamón y aceite de oliva. Con el café, y tras encenderse uno de sus kilométricos puros, Puzo le dio a Coppola un consejo.

—Francis, cuando empieces a rodar, los verdaderos mafiosos querrán conocerte. Y serán muy amables y simpáticos.

—No me vendría mal conocer a alguno, ver su forma de moverse, vestir, hablar.

—No lo hagas —dijo Puzo muy serio e inmutable.

—¿Por qué? —preguntó Coppola con un nada velado gesto de preocupación en su ancho rostro.

—Porque lo he vivido y he estado a tiempo de parar. Primero te regalarán unos cannolis o una excelente caja de puros, luego te invitarán a cenar a un buen restaurante. A veces te regalan fichas

para el casino, puede que hasta compañía femenina. No aceptes, no pueden entrar en tu vida. Si los dejas entrar, no te los vas a quitar de encima jamás. Cuando *El padrino* empezó a ser un éxito llegaron las llamadas y aparecieron las botellas en la puerta de la habitación del hotel. No les abras, no aceptes sus regalos.

Coppola también se encendió un puro e hizo señas al camarero para pedir un poco de *limoncello*. Puzo continuó.

—No dejes que piensen que pueden llamarte porque han conseguido tu número de teléfono. Si no aceptas, si no contestas, ellos lo respetarán. Y nunca te molestarán, no volverán a intentar llegar a ti. Pero si aceptas su amistad, no te los vas a quitar de encima.

—Todo esto me recuerda a mi infancia —dijo Coppola con una liviana sonrisa.

—¿En serio?

—Sí, a las historias de vampiros que me contaba mi hermano August cuando yo estaba enfermo de polio. El vampiro no puede entrar en tu casa a menos que le abras la puerta. Pero una vez que la abras serás suyo.

—No les abras, Francis.

19

Sawston Hall

Una viejecita encorvada abrió la puerta de la mansión de Marlon Brando en Mulholland. El equipo de Coppola preparó la prueba de cámara para Paramount. Era un equipo mínimo, lo básico para ocuparse de la luz, el maquillaje y el vestuario. Antes de llegar, Coppola rogó a todo el equipo que trabajase en silencio, casi de forma sigilosa. Brando odiaba profundamente los ruidos y los gritos en los rodajes. Cuando la veterana estrella del cine apareció en la sala, Coppola contempló admirado a un hombre guapo, todavía tremendamente atractivo. Por unos segundos dudó. ¿Cómo diablos podría hacer que ese hombre pareciese un viejo capo de la mafia? Sintió pánico.

Brando, sonriente, apretó la mano derecha de Francis de forma viril, segura. Llevaba puesto una especie de oscuro quimono de seda, amplio por su propensión a engordar. Su pelo, rubio y con algunas canas en patillas y entradas, estaba recién mojado y recogido en una bonita coleta. Coppola no podía ocultar su nerviosismo, que intentó disimular observando algunas fotos enmarcadas que Brando tenía en su librería. Se fijó especialmente en una del actor abrazado al dramaturgo Tennessee Williams. Brando tocaba su hombro, pero Williams llegaba hasta su musculoso brazo y lo palpaba abriendo los

dedos de su delicada mano. Los dos estaban sentados en sillas blancas de metal y motivos florales. Y los dos sonreían, Brando de forma tremendamente seductora.

—Me he pasado años imitando a Tennessee Williams —dijo Coppola en un tono bajo de voz y señalando la foto.

—No hay nadie que se haya imitado más y peor que el propio Tennessee.

—No seas duro con él.

—No lo soy, es la verdad. Es un buen hombre, pero le pierde el alcohol. También le pierde que es un depredador. De jóvenes.

—Ya lo suponía.

—Lleva años completamente obsesionado conmigo. Me manda obras escritas solo para mí. Exclusivamente pensando en mí.

—¿Y?

—Y o no son buenas o no son para mí.

—Cree que sigues siendo Stanley Kowalski.

—Has dado en el clavo, Francis.

A Coppola le gustó y le relajó que le llamase por su nombre. Y aquella sonrisa y aquella mirada impresionante. También que le tocase la espalda de forma muy cálida y le invitase a sentarse en uno de sus enormes sofás. Brando lo observó de arriba abajo, era un maestro del mimetismo, quizás un hombre obsesionado en descubrir la esencia de todo aquel que tenía delante. Lo hacía con una mirada penetrante pero con los ojos nunca demasiado abiertos, en una mueca que revelaba cierta incomodidad. Mientras escuchaba a Coppola, jugueteaba con una pulsera india de cuero, quizás para jugar también con la reacción del intranquilo director.

—Me gustó tu carta.

—Gracias. ¿Por qué?

—Porque era sincera, no era publicidad. Era la carta de una persona, no de alguien de Hollywood. De una persona con sus dudas, sus inseguridades. No vendías nada, estoy acostumbrado a cartas mucho más…

—Falsas.

—Sí, el habitual lenguaje de compraventa.

—Marlon, sé que hacerle una prueba de cámara a alguien como tú es un maldito insulto y me siento como una mierda, pero es una imposición del estudio.

—No te preocupes, vivo con sus imposiciones desde que tengo veinticinco años.

—Será una prueba sencilla, debo encontrar un plano, una toma que muestre a la perfección a Vito Corleone. Quiero que los dejes atónitos, Marlon, sé que puedes, eres el mejor, no hay nadie como tú. ¿Has pensado en algo? Ahora mismo estoy abierto a lo que sea, nunca he tenido tan claro que alguien debería hacer un personaje, en mi vida. Vito no puede ser otro.

Brando dejó su pulsera india sobre una mesita de té, comprada en el rodaje de *Sayonara*, y carraspeó y observó al pequeño equipo de Coppola, que ya colocaba la cámara en su trípode, antes de contestar.

—He vuelto a leer el libro de Puzo.

—¿Y bien?

—No sé si lo haré yo finalmente, pero quienquiera que interprete a Vito, el actor debería hablar de forma arrastrada.

—¿Cómo exactamente?

—He pensado que en un momento de su vida, dedicada al crimen, le habrían disparado en la garganta. Y creo que su voz suave y grave

tendría más autoridad todavía. He pensado en Frank Costello ante la comisión Kefauver, en esa forma de hablar.

—Me gusta, sí.

—Leí que Costello fue la inspiración de Puzo. ¿Podrías conseguirme algunas cintas de aquellos interrogatorios?

—Por supuesto, dalo por hecho.

Coppola intentó motivar a Brando con algo de queso provolone, salami, una botellita de anís y un cigarro digno de un gánster. Brando se vistió con un traje gris y una camisa blanca, se extendió betún negro en el pelo y empezó a hablar de manera susurrante, entre seductora y amenazadora.

—Habla como un bulldog, Vito es como un bulldog —le dijo Brando.

—Cierto, no lo había pensado, creo que lo tienes —contestó Coppola excitado y olvidando por completo el pánico inicial.

—Déjame probar algo.

Brando era como un niño disfrazándose delante de otro chaval. Estaba ilusionado, en ese preciado instante no tenía nada que ver con aquel hombre avejentado, depresivo y conflictivo del que le habían hablado y sobre el que le habían advertido repetidamente a Coppola. Aquel veneno para la taquilla, la prensa sensacionalista y los trajeados ejecutivos de Paramount. Francis estaba viviendo la transformación y entrega de Brando, el mejor actor del mundo, el genio que se entregaba solo con los que son buenos compañeros de juegos. Aquella mañana y en aquella casa, Coppola estaba entrando a formar parte del selecto y muy reducido club en el que también estaban Fred Zinnemann, Elia Kazan, John Huston y Arthur Penn, cineastas a los que admiraba profundamente, enormes artistas.

Brando se introdujo un trozo de Kleenex en la boca, lo que hizo que le sobresaliera la mandíbula. El bulldog estaba ahí. Habló nuevamente en susurros. Coppola estaba embrujado, también su equipo. Lo tenían. Alguien en Paramount llamó a aquella histórica sesión en casa de Brando «el milagro de Mulholland».

Ahora solo faltaba mostrar aquella prueba en el estudio, y Coppola decidió que lo mejor era saltarse a los coroneles e ir directamente al general, a Bluhdorn. Un «no» en su bocaza austriaca sería definitivo y tendría que pensar en otro, pero un «sí» de Bluhdorn metía a Brando en la película y esta se metía en otra liga. Sin montar la cinta grabada en Mulholland, Coppola cogió el primer avión a Nueva York y se presentó en el edificio de Gulf+Western, en el despacho del gran jefe.

—Pasa, Francis.

—Señor Bluhdorn, ¿podría mostrarle algo?

—Claro, pasa, pasa, ¿qué es?

—Ahora lo verá.

Como la prueba no estaba montada, lo primero que se veía de Marlon Brando era el Brando sin maquillaje, con su coleta rubia.

—No, no, ni hablar, no lo veo. Brando no. Absolutamente, tajantemente no.

—Charlie, por favor, mire hasta el final.

—No, no, no.

Entonces el plano se cortó bruscamente y Brando, ya con el betún en su cabello rubio y con los pañuelos de papel en la boca, se giraba a cámara. Bluhdorn soltó una carcajada.

—¿Qué le parece?

—Eso es increíble…

—Se lo dije.

—Dile que le daremos trescientos mil.

—Se lo diré.

Se lo dijo. Pocos días después Francis cogió otro avión, pero esta vez a Sawston Hall, en Cambridgeshire. Allí, en Inglaterra, visitó a Brando en el rodaje de *Los últimos juegos prohibidos*, una película vulgar y de poco presupuesto. Al verlo hinchado, vestido con harapos y unas greñas lamentables, Coppola pensó que Brando realmente había tocado fondo. También pensó que debía salvarlo. Los dos hablaron del personaje de Vito Corleone, y Brando no vio mal la propuesta económica de Bluhdorn. Coppola también le confesó abiertamente lo que él cobraría como director y que temía que lo despidieran en cualquier momento. Le habló de las terribles presiones del estudio y las imposiciones y amenazas de Robert Evans y Frank Yablans, los ejecutivos que habían intentado, por todos los medios, impedir que Brando fuese el padrino.

De regreso, Coppola llamó a su secretaria desde el aeropuerto y ella le leyó un mensaje que le había dejado Marlon: «No renuncies. Deja que te despidan». Fue uno de los mejores consejos que le habían dado hasta entonces en Hollywood y supo inmediatamente lo que significaba: si renunciaba, no cobraría su sueldo, pero si lo despedían, sí. Y además íntegro. Realmente necesitaba cada centavo. Coppola estaba tan arruinado que no podía permitirse ningún lujo. De momento le pagarían mil a la semana y gran parte de su sueldo se destinaría a pagar sus muchas deudas.

Debía vivir de forma muy austera. Pidió prestado el apartamento de un dormitorio de su cuñado en Nueva York, que encima estaba reformando, lo acababan de pintar. Era un diminuto estudio en la

calle 60 y en él metió a sus dos niños pequeños y a Eleanor, que estaba embarazada de Sofia. Tendrían que vivir casi como estudiantes. Tan mal iban las cosas en el clan Coppola que hasta su padre, Carmine, pensó en convertirse en profesor de secundaria para ayudar a la familia, una familia italiana empobrecida. Cada mañana, Francis tendría que salir de aquel miserable estudio, montarse en una camioneta con otros cinco tipos y rodar todo lo que pudiese para que no lo despidiesen.

Por desgracia, el asunto del sueldo de Brando no fue tan sencillo de resolver. Su abogado, Norman Gary, buscaba un buen acuerdo. La primera oferta seria fue lo que había cobrado en las últimas películas y el cinco por ciento de los ingresos brutos si la película llegaba a recaudar cincuenta millones en taquilla. Gary pidió por lo menos cien mil dólares de inmediato para ayudar al actor a evitar la morosidad fiscal, pues estaba hasta el cuello y podrían incluso quitarle la casa de Mulholland. Finalmente, y aunque su abogado le aconsejó lo contrario, Brando acordó no cobrar porcentaje de taquilla en un acto desesperado por entrar en la película y pagar sus numerosas deudas. El pacto con Paramount rozó la usura, pero no podía esperar a que la película fuese un éxito, todo lo que había protagonizado desde hacía demasiados años había sido un rotundo fracaso.

Robert Evans fue el encargado de anunciar a sus amigos de la prensa, y de forma jactanciosa y narcisista, como era habitual en él, que en marzo de 1971 comenzaba a rodarse la esperadísima película basada en el gran *best seller* de Mario Puzo y de la que todo el mundo hablaría en las Navidades de ese año. Pero la luz verde del estudio, como se conocía en el argot de Hollywood a que una película

finalmente se rodaba y no se quedaba en fase de proyecto, no dejó nada tranquilo a Coppola. Tampoco dos fichajes fundamentales y que le darían problemas: el montador Aram Avakian, un tipo glacial con el que Coppola había trabajado en *Ya eres un gran chico*, y el director de fotografía Gordon Willis, un renovador en su oficio pero bebedor y con un carácter endemoniado. Hasta el momento, Coppola había salido indemne en muchos frentes, demasiados. Aunque tenía el guion que quería, un gran equipo técnico y su reparto era el soñado, estaba agotado antes de empezar.

20

Little Italy

A pesar del afectado anuncio de Evans a los medios y de que la producción estaba en marcha, en los pasillos de Paramount se hablaba de la inminente cancelación de la película. Era un hecho. El gran enemigo de *El padrino* era la Liga Italoamericana de Derechos Civiles, una organización que impuso que algunos de sus miembros fuesen parte de la figuración, como el que haría de fotógrafo de la boda de Connie y en realidad era el fotógrafo oficial de la Liga. Detrás de esta estaba la mafia y supuso un gravísimo problema para el rodaje de *El padrino* y para Paramount Pictures. En el inicio de la producción, Albert S. Ruddy recibió una noche una llamada en su propia casa, en Los Ángeles. Al otro lado de la línea hablaba un tipo con la voz muy aguda y nasal que contrastaba con el vozarrón de Ruddy.

—¿Diga?

—¿Ruddy?

—Soy yo, ¿quién es?

—No importa quién sea, solo llamo para advertirte. Y como eres un judío muy listo, por mi acento sabrás quiénes te estamos avisando.

—¿Napolitano?

—Soy de Queens.

—Hablas en plural. ¿Quiénes me estáis avisando?

—Haces muchas preguntas, Ruddy. Te estás metiendo en un jardín del que igual sales mal parado. Tú y tu familia.

—¡¿Qué coño tiene que ver mi familia con esto?!

Colgaron el teléfono. A la mañana siguiente, el Departamento de Policía de Los Ángeles le anunció que le estaban siguiendo allá donde iba. Y que en Nueva York, donde pretendía rodar *El padrino*, iba a suceder lo mismo o algo mucho peor. La mafia era capaz de secuestrar a alguien. Para rematar el estado de pánico, alguien disparó al cristal trasero del coche de Ruddy.

No fue el único en recibir una llamada amenazadora. Robert Evans recibió otra en el hotel Sherry-Netherland de Central Park y en ella también amenazaron a su mujer, Ali MacGraw. La contestación del ejecutivo de Paramount fue de auténtico granuja y a su vez tremendamente cómica: «¡Yo no soy el productor, llamen a Ruddy!». Justo lo que habían hecho los muchachos de la Organización. El mafioso al otro lado del teléfono contestó: «Evans, cuando matamos a la serpiente, primero le cortamos la cabeza».

Para rematar la paranoia que se apoderó del equipo, un aviso de bomba despejó el edificio de Gulf+Western. El miedo de Ruddy, Evans y Bluhdorn era fundado: en 1970 había comenzado una ola de brutales ataques terroristas que aterraron los Estados Unidos. Los Panteras Negras hicieron explotar tiendas enteras en Manhattan y hasta se planeó la explosión de una bomba en el Capitolio y otra en el cuartel general de la policía en Manhattan. La mafia se aprovechó de ese miedo que vivía la nación para amenazar a Paramount Pictures. Ese mismo año, el mafioso de Nueva Jersey Angelo *The Gyp* DeCarlo fue condenado por usurpación de préstamos y extorsión, y

encarcelado. También fue encarcelado, hasta 1979, Joan *Sonny* Franzese, capo de la familia Colombo, padre del mafioso Michael Franzese e involucrado en la recepción de sobornos de la industria discográfica. Además, el mafioso siciliano Tommaso Buscetta fue arrestado en Nueva York en espera de una doble condena por asesinato en Italia, y el periodista italiano Mauro De Mauro desapareció mientras preparaba la película *El caso Mattei* sobre la misteriosa muerte de Enrico Mattei, presidente de la empresa petrolera nacional italiana Ente Nazionale Idrocarburi, en 1962. El director del film, Francesco Rosi, le había pedido a De Mauro que investigara los últimos días de Mattei en Sicilia, y el periodista desapareció sin dejar rastro. Su cadáver nunca fue encontrado.

En el estudio cundió el pánico porque, además, había un alarmante antecedente: *The Enemy Within*. La película estaba basada en el libro autobiográfico de Bobby Kennedy y explicaba su lucha contra el crimen organizado. Fox compró los derechos y puso a trabajar en el guion a Budd Schulberg, guionista de *La ley del silencio*, fichando a Paul Newman como protagonista. Pero cuando la mafia se enteró, el productor, Jerry Wald, empezó a recibir llamadas telefónicas amenazadoras. Jimmy Hoffa acabó parando el rodaje gracias a un requerimiento judicial. Adiós a *The Enemy Within*.

Ajeno a las amenazas de Colombo, Coppola apareció en Little Italy, en Lower Manhattan, para realizar unas pruebas de cámara. Quería ser todo lo fiel posible al mundo del libro de Puzo en su película. El barrio estaba controlado por la mafia, que extorsionaba a los comerciantes y los obligaba a colocar en sus escaparates pegatinas de la Liga Italoamericana de Derechos Civiles, un sello que indicaba que la mafia había pasado por allí. La gran broma era que aquella Liga,

financiada por la mafia, estaba exigiendo a Paramount que en *El padrino* no se usasen estereotipos y difamaciones contra la comunidad italoamericana. Tras explorar la zona, Coppola y Gordon Willis rodaron unos pocos planos de prueba en la legendaria calle Mulberry, entre Hester y Mott. Tras la jornada, el reducido equipo fue a comer al Umberto's Clam House, restaurante de mariscos italiano ubicado en el 132 de Mulberry Street. Mientras disfrutaban de sus famosas almejas, dos tipos de la mafia les robaron la camioneta con todo el caro equipo de cámara dentro. Finalmente la devolvieron, pero se trató de otro serio aviso y un mensaje muy directo: Joseph Anthony Colombo Sr. les estaba diciendo que en cualquier momento podía dar una orden directa a los sindicatos de transportes. Sin camiones de equipo, comida y actores, sencillamente no se rodaba *El padrino,* un film con numerosas escenas exteriores en la ciudad de Nueva York. Coppola se vio rodando en Kansas City.

Una reunión urgente entre él, los productores y el estudio era del todo inevitable. Ruddy, Coppola y Evans, reunidos en el Peter Luger Steakhouse de Brooklyn, no podían disimular su cabreo y su nerviosismo, las amenazas eran directas y muy graves.

—¿Por qué ahora?, no lo entiendo —preguntó Coppola antes de atacar sus lonchas de beicon.

—¿Qué quieres decir? —preguntó Evans mientras el camarero le servía su hamburguesa «poco hecha, algo sangrante».

—Pues que Mario ha publicado la novela, se ha forrado, lo conoce todo el maldito mundo, y los hombres de Colombo no han amenazado a sus editores.

Otro camarero más veterano sirvió a Ruddy salmón a la brasa. Probó un poco de tomate antes de contestar a Francis.

—Podrían haberlos extorsionado igual que a nosotros, con los transportistas. Colombo solo tenía que ordenar que no distribuyesen los libros de Puzo en sus camiones. No llegaban a las librerías y adiós *best seller*. Y adiós Puzo porque sus deudas de juego eran serias. Y te diré más, Francis: no lo hicieron porque esta maldita chusma no sabe leer. No tiene ni idea de qué va *El padrino*.

—Pero en Hollywood los muy hijos de puta huelen el dinero —dijo Evans.

—Eso es, y el primero en hacer de esta película un acontecimiento mundial, con tu rueda de prensa, eres tú, Evans.

—¿Y qué coño hay de malo en ello?

—Cuidado, no te lo reprocho, eres un genio en lo tuyo. Pero estos cabrones saben que hay mucho dinero de por medio, los necesitamos, y si no contamos con ellos, nos van a joder vivos.

—¿Qué más sabes? —preguntó Coppola llenando su copa de vino tinto.

—Son muy influyentes. La Liga tiene cien mil miembros y acaban de reunir a cuatrocientas mil personas en un recital de música y humor, una enorme concentración. En teoría dicen que quieren acabar con los estereotipos de los italianos en la tele y el cine. Pura fachada. Lo divertido del asunto es que Colombo, el gran impulsor de esa farsa, tiene doce cargos federales por hurto, malversación de fondos, juego y corrupción.

—Han seguido al Departamento de Arte. Llegaban a un acuerdo para una localización y a las pocas horas los llamaban diciendo que no. ¿Hasta qué punto esto es serio? —preguntó Coppola mirando a Evans.

—No te lo he contado por no meterte más problemas en la cabeza, pero me han dicho que, si quiero que mi hijo Josh viva más de dos semanas, debo dejar la película.

—Joder. Mierda.

—«Los que van contra la Liga sentirán su aguijón», ha dicho Colombo textualmente —recordó Ruddy con su ronca voz.

—¿Qué hacemos? —preguntó Francis muy agitado.

—Voy a llamar a mi Tom Hagen.

—¿Korshak? —preguntó Coppola mientras masticaba su tierno beicon.

—¿Quién si no? Nos arregló lo de Pacino, nos puede arreglar lo de Colombo. Korshak es de los suyos. Ruddy, te quiero al mando de las negociaciones.

Aceptó, claro. La primera cita fue en el Park Sheraton, trágicamente famoso por ser el lugar en cuya barbería fue asesinado, a balazos, Albert Anastasia el 25 de octubre de 1957, por encargo de Carlo Gambino.

Al llegar, Ruddy se encontró con cientos de personas de la Liga. Frente a ellos explicó que *El padrino* no trataría injustamente a la comunidad italoamericana, que no habría clichés, que se trataría igual a judíos, irlandeses e italianos, que el guion también incluía representaciones racistas o negativas sobre los irlandeses y los judíos, no era una obra que atacara a los italianos en concreto. *El padrino* solo era una ficción en donde aparecía un policía irlandés, McCluskey, y un productor judío, Woltz. Y los dos eran corruptos, los villanos de la historia.

Cuando se enteró de las conversaciones y de estas innecesarias explicaciones, el senador John Marchi le escribió a Ruddy diciéndole

que ceder ante la Liga de Colombo era «un insulto monstruoso a millones y millones de leales norteamericanos de extracción italiana». Y aunque hasta el *New York Times* apoyó al senador, Ruddy, ajeno a las críticas, animó a su ayudante, Gary Chasen, a cenar e irse de copas con socios de Colombo. Gracias a Chasen, algunos de «los muchachos» fueron fichados para trabajar en el equipo de *El padrino*. Necesitaban transportistas y figurantes.

La entrevista más importante de Ruddy era la que debía tener con Colombo en persona. Este nunca se movía solo, sino con dos tipos enormes, dos colosos. Los tres visitaron su oficina. Uno de sus hombres, gordo y muy calvo, se sentó en un sofá, y el otro, con una chaqueta blanca que le quedaba demasiado ajustada, se apostó en la ventana. Joe Colombo olía a recién afeitado y era un hombre de cuarenta y ocho años, mirada triste, piel bronceada y pelo oscuro, grandes entradas y signos de evidente alopecia. En sus manos, muy peludas, no llevaba anillo de casado, y usaba un reloj de pulsera bastante sencillo para su estatus. También lucía un pin de la Liga en la solapa de su chaqueta cruzada. A Ruddy no le pareció que Colombo tuviese pinta de gánster como los de las películas, más bien parecía el gris y aburrido director de una sucursal bancaria. Se sentó lentamente frente a Ruddy, que tenía en sus manos un ejemplar encuadernado del guion de *El padrino*. En realidad solo un borrador.

—Joe, nadie ha leído este guion, eres el único. Puedes confiar en mí.

Colombo sacó unas gafas de leer del bolsillo derecho de su chaqueta, se las colocó con parsimonia, cogió el libreto, lo abrió y empezó a leer. Sus matones lo observaron inquietos, curiosos. Pocos

segundos después, un leve gesto de extrañeza surgió en su aburrido rostro.

—¿Qué significa *fade-in*?

—Un fundido a negro.

—¿A qué negro?

—Una imagen se funde a negro, se queda la pantalla en negro.

Colombo puso cara de no entender nada y también cara de que le daba absolutamente igual aquella terminología del cine. Ruddy supo en ese momento que el mafioso no pasaría de la página dos. De repente, y en un gesto de una habilidad sorprendente, Colombo se levantó de la silla, cogió el guion y lo arrojó a las enormes manos de uno de sus enormes matones. El gorila no leyó ni la portada, con su chaqueta blanca parecía un carnicero calculando a ojo el peso de un costillar.

—A ver, chicos, ¿confiamos en este tipo? —preguntó Colombo a sus matones.

Los dos se limitaron a asentir.

—Pero con condiciones, Albert.

—Tú dirás, Joe.

—No quiero que aparezca la palabra «mafia».

—Bien, la sacamos. Quitaremos todas y cada una de las veces que aparezca la palabra «mafia» en el guion. ¿Qué más?

—Ni «mafioso», ni «Cosa Nostra».

—Cuenta con ello.

Ruddy era judío, pero hablaba como un italiano, como un tipo de la mafia. Con su voz rasgada realmente lo parecía y eso le gustaba a Colombo, le divertía. Y lo que a Ruddy le gustaba es que Colombo no sabía que en el guion la palabra «mafia» solo salía una vez, en la

escena en la que Woltz abronca a Hagen por las veladas amenazas de su jefe italiano. Irónicamente, el *consigliere* replica al productor: «Soy irlandés». Pero Colombo no había leído el guion de *El padrino*, ni pasaba por su cabeza hacerlo.

—Quiero que algunos chicos de la Liga tengan algún papel en la película. Aunque sean pequeños, algunas frases, les hace ilusión.

—Lo hablaré con Coppola, no creo que haya ningún problema. Hasta le parecerá bueno, hará la película más real, más auténtica.

—Eso es verdad, Albert. Respeto el criterio del señor Coppola, él es el artista. Otra cosa más.

—Dime.

—Me gustaría que lo recaudado en el estreno fuera donado a la Liga.

—Eso lo hablo con Robert Evans, tampoco creo que haya problemas.

—Pues eso es todo. Gracias.

—A ti, Joe.

Pero eso no fue todo. La mafia se cobró un impuesto de los alquileres de apartamentos y locales de las localizaciones de la película. Además, días más tarde Colombo llamó a Ruddy para que asistiera a una conferencia de prensa. El productor aceptó sin problemas y el día pactado cogió un taxi hacia la avenida Madison, lugar de la reunión. Le extrañó ver a mucha gente en la calle y, cuando salió del ascensor y se encaminó a la sala de reuniones, se quedó paralizado al ver que Colombo había reunido a los grandes medios: ABC, CBS, NBC..., estaban todos. Le había montado una encerrona. Uno de sus hombres, sentado junto a Ruddy, dijo sin inmutarse y ante el pasmo del productor que Paramount había

pactado con la Liga que en *El padrino* no se pronunciarían las palabras «mafia» o «Cosa Nostra». Ni en la película, ni en el libro de Puzo. Ruddy, tremendamente intimidado y acorralado, no se podía creer semejante estupidez y encima ante todos los medios del país.

A la mañana siguiente, el trato de Paramount con la mafia apareció en todos los periódicos, radios y televisiones del país y en algunos del mundo. El *Wall Street Journal* anunciaba que las acciones de Gulf+Western estaban bajando de forma muy alarmante. Ruddy fue llamado al edificio de la compañía, en cuyas oficinas ejecutivas lo recibió un furibundo Charlie Bluhdorn. El tipo al que llamaban «el austriaco loco de Wall Street» estaba en camisa y sin corbata, sudaba como un cerdo, mostraba de forma demente y afectada su enorme dentadura de escualo y se limpiaba sus gafas de pasta negra con tanta furia que parecía que iba a reventar sus cristales en cualquier momento. Aun así, Ruddy se plantó ante él sin mostrarse nervioso.

—¡¿Cómo cojones eres tan jodidamente gilipollas?! —gritó Bluhdorn con su cerrado acento austriaco.

—Cálmate, Charlie.

—¡¿Que me calme?! ¡¿Has visto a cómo están nuestras putas acciones!? ¡La puta película va a acabar con la puta compañía, con MI puta compañía!

—¿Puedes calmarte?

—No, ¿cómo cojones voy a calmarme?

—Fue una encerrona.

—¿Eres el maldito productor y no hueles una encerrona de esos mierdas de macarronis de los cojones?

—¡Pues no!

—¡Pues estás despedido! ¡A la puta calle!

—¡Pues muy bien!

—¡Has jodido mi empresa!

—¡He sido legal en esta empresa que no era tuya hasta que llegaste como Atila y sus putos hunos, y mira cómo me tratas, como a un botones! ¡La mafia actúa como mafia y no es mi culpa! ¡Si crees que voy a quedarme aquí y disculparme por cualquier maldita cosa que hice, te equivocas, Charlie! ¡Joder que si te equivocas! ¡Me llevaré el dineral que me debes por contrato y mis puntos de porcentaje de beneficios de *El padrino*! ¡Nos vemos!

Antes de salir, Ruddy cogió un montón de habanos de la lujosa caja de puros que tenía Bluhdorn en su mesa. Ni el gran jefe hubiese actuado de forma tan bestial y extravagante. Ruddy dejó mudo a Bluhdorn, paralizado, sin saber qué decir, rojo de ira, parecía que iba a sangrar por las cuencas de los ojos y los orificios de las orejas. Por fortuna, antes de que terminara el día, Coppola llamó a Bluhdorn.

—Charlie, soy Francis. Escúchame y no me cortes.

—Suéltalo.

—No despidas a Ruddy.

—Dame una razón de peso. Y rápido, tengo mesa reservada en La Grenouille.

—Sin Ruddy y su gente no rodamos en Little Italy y otras muchas zonas de Nueva York controladas por la mafia. Ruddy es nuestro contacto directo con la Cosa Nostra, Charlie, se lo ha trabajado, es nuestro hombre. Si quieres rodar en Nueva York, y con ese ajustado presupuesto, Ruddy debe ser el productor.

—Vale, Ruddy sigue. Si la vuelve a joder, lo estrangularé con mis propias manos hasta matarlo. ¡Te lo juro! Adiós.

Y colgó.

21

Filmways Studios

El primer golpe de claqueta de *El padrino* se dio el 29 de marzo de 1971. Aquel lunes, el presidente de Chile, Salvador Allende, nacionalizó bancos y minas de cobre; en el número uno en los Estados Unidos estaban The Temptations con su «Just My Imagination (Running Away With Me)» y un jurado de Los Ángeles recomendaba la pena capital para Charles Manson y tres de sus terribles seguidoras. Ese mes, el capitán de la familia Gambino, Angelo Mele, y cuatro de sus socios fueron condenados por conspiración para vender dos kilos de heroína. Mele fue condenado a treinta años de prisión.

La primera toma que rodó Coppola fue la escena en la que Michael y Kay salen de unos grandes almacenes Best & CO. Ese día también rodó a Robert Duvall frente a la juguetería donde lo secuestran. Cuando Coppola descubrió lo que Gordon Willis había logrado ese primer día de rodaje con la luz se emocionó profundamente, casi hasta las lágrimas. Sabía que, aunque era bastante quisquilloso, tenía a un genio en el equipo y que la luz que había logrado para *El padrino* no se había visto antes en una película. En Paramount no pensaron lo mismo. La luz era demasiado oscura, los propietarios de los cines se iban a quejar de aquella penumbra.

A pesar de las críticas y las trabas del estudio, siguieron rodando en East Harlem, Manhattan y en los Filmways Studios, platós en los que se recrearon los interiores de la mansión de Don Corleone. Coppola, que lucía una camisa azul de manga larga y llevaba el pelo muy largo y tan negro como su frondosa barba, encendió un puro para sentir la emoción de ver el vestuario y el espacio de sus personajes. Palpó la silla de cuero verde del escritorio de Vito Corleone, el teléfono negro, la alfombra persa, la mesilla de las bebidas, las plantas de interior en lujosos tiestos, las lamparillas con las que se iluminaría la oscura estancia... Philip Smith, que venía de trabajar con Al Pacino en *Pánico en Needle Park* y para Paramount en *Love Story*, había logrado una excelente ambientación.

En un principio, el guion indicaba que la película empezaba con la boda de la hija de Vito, planos exteriores con mucha luz, mucha figuración y música, una escena festiva, cálida. Pero Coppola cambió de idea. Tras escribir el comienzo del guion de *El padrino* en una casa de campo que tenía en Mill Valley, en el condado de Marin, California, Coppola le enseñó a un amigo, de visita, las primeras páginas. Todas ellas se referían a la boda de Connie Corleone. Tras leerlas, su colega le dijo que esperaba un comienzo como el que había logrado en *Patton*: impactante, inusual. Francis se quedó pensativo, sabía por dónde iba su amigo. Para Coppola, uno de los mejores momentos del libro era cuando Puzo explica que Vito debe seguir una tradición: tiene que recibir peticiones de sus apadrinados en el día de la boda de su hija. Y ese momento era perfecto para presentar al personaje al que hacía referencia el título de la novela y de la película, el padrino. Aquellas reuniones en la oscuridad eran como el sistema de clientes romano, pedían favores. Bonasera, el primer

personaje que habla en el guion, mostraba, desde el minuto uno de película, que el sistema judicial de Estados Unidos era una farsa, que el Estado de derecho era solo aparente. «Creo en América, América hizo mi fortuna y he dado a mi hija una educación americana», dice Bonasera. Vito le responde: «Entiendo. Tu paraíso era América. Tenías tu negocio, la vida te iba bien, la policía velaba tu sueño con la ley y no me necesitabas». Era algo que podría fascinar al público. Igual que en *Patton*, Coppola optó por un inicio sencillo, que se resolvería en muy pocos planos. Además, igual que en *Patton*, Estados Unidos estaría bien presente. En *Patton* con la inmensa bandera, símbolo patriótico, y en *El padrino* como una nación fallida, una supuesta democracia en la que la ley no protege a sus ciudadanos y contribuyentes. Un país en el que un poder oculto y paralelo hace y deshace, el poder de las Cinco Familias y sobre todo de Vito, que tiene comprados a jueces, políticos y gobernantes. Con este mensaje, *El padrino*, una película comercial de un gran estudio, se convertía en una película antisistema.

Una vez cambiado el inicio en el guion, Coppola comenzó la película en interiores poco iluminados, casi en la oscuridad, para presentar perfectamente a Vito y su oscuro mundo, su luctuoso trabajo, su gran poder en la sombra. Para colmo, ahora la película empezaba con las palabras de un funerario, Bonasera.

Aquella mañana, Coppola también chequeó el vestuario de la veterana Anna Hill Johnstone, jefa de vestuario de Elia Kazan y que había trabajado con Marlon Brando, con el que se llevaba a las mil maravillas, en *La ley del silencio*. Ella fue la descubridora de su legendaria cazadora de cuadros. Cuando vio a Brando, Francis lo descubrió jugando con un joven gato gris que vivía en los estudios y

se movía sin miedo y total descaro entre técnicos y actores. El animal había caído en gracia. Brando amaba a los animales y a los niños. A los humanos adultos bastante menos.

Tras dejar claros los tipos de planos de la secuencia con Gordon Willis, Coppola probó por última vez la verosimilitud de la prótesis de mandíbula que un dentista había diseñado para Dick Smith, el mago del maquillaje que logró otro milagro: hacer que Brando pareciese un viejo que se encamina a la ancianidad sin que se notase. Smith era un tipo delgado y risueño con mucha experiencia, treinta años de carrera en televisión. Además, había coincidido con el decorador Philip Smith en *Cowboy de medianoche* y había logrado un fabuloso maquillaje de anciano para Dustin Hoffman en *Pequeño gran hombre*, de Arthur Penn. Coppola sabía que era su hombre al ver a Brando y comprobar que hablaba de forma correcta, sin que el maquillaje perjudicara su actuación. En cada jornada, Brando debía estar hora y media frente al espejo de maquillaje de Smith, que basaba su trabajo en el punteado y el *contouring*, en pintar las canas y oscurecer los dientes. El milagro de Smith se basaba en una revolucionaria técnica en el maquillaje protésico, ya que hasta su llegada a Hollywood las prótesis se realizaban de una sola pieza, pero él prefirió trabajar con varias piezas de látex independientes adheridas a la piel para respetar y hasta impulsar las expresiones faciales del actor.

Coppola, muy satisfecho del gran trabajo de Smith, dio por bueno el maquillaje y dejó claro a Willis cómo sería la presentación de Brando. El plano se iría abriendo con un zoom casi imperceptible. A Willis no le gustó la idea del zoom, su concepción visual para *El padrino* era una planificación rigurosa y escrupulosamente clásica.

En este plano, tan fundamental, Willis cedió. También lo hizo en la escena en la que Michael, sentado como un Don y ya nunca más un joven y heroico veterano de guerra, se ofrece a matar a Sollozzo y a McCluskey. Para ese plano optó por un movimiento de cámara inusual en toda la planificación de la película.

En la escena inicial de *El padrino*, Salvatore Corsitto, Bonasera, estuvo estupendo. Hasta a Brando le impresionó su gran trabajo. Corsitto, que consiguió el papel a través de un casting abierto para actores italianos, era un respetado actor de teatro siciliano y había estudiado interpretación en la Accademia Nazionale di Arte Drammatica de Roma. Un casting abierto significaba que no había representantes ni agencias de por medio, se podía presentar cualquier persona. No tenía por qué ser actor, valía con que encajase con las características que se especificaban, en este caso actores italianos o italoamericanos. Por supuesto, se presentaron cientos.

Antes de rodar, Coppola hizo una última propuesta a Brando.

—Marlon, he tenido una idea. No sé si funcionará, pero la vamos a probar. Voy a hacer que me traigan al gato.

—¿Al gato? —preguntó Brando con voz susurrante, metido en el personaje.

—Sí. Sé que no está en el guion, pero me puede ayudar.

—Probemos.

—¡Que traigan al gato, por favor!

Los rudos y veteranos tipos que formaban parte del equipo de eléctricos miraron a Coppola con un desprecio nada disimulado. Lo mismo pasó con algunos ayudantes de producción. Un asistente de dirección trajo al animal y este se quedó encantado sobre los muslos de Brando, que no paraba de acariciarlo.

El gato funcionó a la perfección, mucho mejor que Lenny Montana, el inmenso gorila que interpretaba a Luca Brasi. Su actuación ante Brando fue un desastre. Pero Coppola usó ese desastre de manera magistral. Ante un nuevo pasmo del equipo de dirección, dio por buena su actuación y pensó que era perfecta porque el nerviosismo de Lenny Montana ante Marlon Brando era el que necesitaba Luca frente a Vito Corleone. La idea de Coppola era magistral: en el rodaje en exteriores de la boda, Coppola rodaría tomas adicionales con Montana, los planos en los que veríamos al gigantón a solas repitiendo, para no confundirse, lo que le va a decir al Don.

Fue curioso que Montana tuviese ese temor ante Brando porque el miedo debería haber sido al revés, ya que Montana pertenecía a la familia Colombo y había trabajado para ellos incendiando locales y hasta como asesino a sueldo. Exactamente igual que Luca Brasi. Montana también fue detenido y encarcelado en Riker's Island y al salir de la cárcel trabajó como guardaespaldas de muchos capos. En la familia Colombo era conocido por colocar una vela encendida frente a un reloj de cuco. Cuando el pájaro salía del reloj, hacía volcar la vela y provocaba un incendio. Su especialidad era atar un tampón a la cola de un ratón, sumergirlo en queroseno, encenderlo y dejar que el pobre roedor atravesara un edificio entero abrasándolo por completo. Montana incendió decenas de locales con este infalible método.

Brando le hizo algunas bromas a Montana para que le perdiera el respeto y se relajara, chanzas que encantaron a Robert Duvall, el bufón oficial del rodaje, y a James Caan, que charló largo rato con el veterano liquidador y pirómano. A Caan le encantaba observar a

todos los mafiosos reales que habían sido fichados en el rodaje para complacer a la Liga de Colombo. Quería ver cómo se movían, hablaban, miraban. Su acento, sus chistes obscenos. De hecho, el actor empezó a cenar y a tomarse unas cuantas copas con ellos tras la jornada de rodaje. No era de sangre italiana, pero sí callejero, de barrio, del Bronx. Y le encantaba el ambiente mafioso, sus juergas, sus timbas, sus burdeles, sus códigos de honor. Poco a poco, James Caan empezó a entablar amistad con verdaderos mafiosos y se convirtió en un amigo muy cercano para algunos de ellos. Hizo justo lo que Puzo le pidió a Coppola que no hiciera: dejar que los mafiosos entrasen en su vida, como los vampiros.

22

Longfellow Road

La primera gran prueba de fuego para Francis Ford Coppola fueron las escenas exteriores de la boda de Connie. Volvía a rodar con mucha figuración, algo que ya había experimentado en el rodaje de *El valle del arco iris*. El bullicioso festejo de la boda se rodó en el 120 de Longfellow Road, Emerson Hill, en Staten Island. Debía ser una verdadera boda italoamericana, y además de época. Por eso Coppola tuvo una idea que al equipo técnico y de producción, acostumbrados a rodajes mucho más rígidos, les pareció un auténtico disparate: dejar fluir a los actores y a los figurantes. La idea de Coppola era rodar una boda nada lujosa o rigurosa, quería un festivo enlace como los que él recordaba de pequeño, con jarras de cristal llenas de vino tinto y grasientos y deliciosos sándwiches de salami, *prosciutto* y *gabagool* envueltos en papel. En casa los Coppola llamaban a aquellas reuniones «bodas fútbol» y Francis recordaba también a las niñas bailando subidas a los zapatos de sus padres o sus tíos, imagen que usó con una niña figurante y Abe Vigoda, que interpretaba a Tessio. También usó a niños correteando y molestando en el despacho de Vito para unir las oscuras escenas en interior con las iluminadas y festivas escenas exteriores. Utilizó una imagen que recordaba de forma muy nítida de aquellas bodas de su niñez: la de

los invitados observando con envidia la bolsa con dinero de la novia, en el caso de los Corleone muchísimo dinero. En la boda de Connie, el mirón envidioso era el joven y delgado actor John Martino, que interpretaba a Paulie, el traidor que facilita el atentado contra Vito y era asesinado más tarde por Clemenza.

Aquellas escenas agudizaron el conflicto entre el director de fotografía, Gordon Willis, y Coppola. El primero pedía ceñirse a las marcas del suelo, colocadas para que los actores se movieran en una zona muy concreta iluminada con sus focos. El segundo quería improvisar, que los actores y figurantes tuviesen libertad. En algunos momentos de tensión, Coppola, desquiciado y harto, le pedía al operador de cámara, Michael Chapman, que le ayudase. «¡Quiero a Chappie, quiero a Chappie! —gritaba—. ¡Nadie va a detenerme!» Cuando esto ocurría, Chapman, que había trabajado para Willis en *Klute*, corría a encerrarse en un camerino. No quería conflictos con su jefe.

Por fortuna, aquella tensión se relajó gracias a la excelente relación entre todos los actores principales, una hermandad que Coppola había logrado en los ensayos previos al rodaje celebrados en East Harlem. En aquellas reuniones, Francis les pidió a los actores que se relacionasen entre ellos como sus personajes, que hablasen y se moviesen como Vito, Michael, Connie o Sonny, no como Marlon, Al, Talia o James. Todos ellos se juntaban a una inmensa mesa, como una gran familia, y Talia servía las ingentes cantidades de deliciosa pasta italiana que cocinaba Coppola. Su hermano le obligaba a servirla y a hablar lo justo para que Talia sintiese el machismo de la familia Corleone.

James Caan, fanfarrón, alardeaba ante Marlon Brando, y Al Pacino se mostraba mucho más callado y observador, pero también quería impresionar al maestro. Diane Keaton también era muy observadora, y Robert Duvall se lo tomaba todo más a cachondeo y hasta imitaba la voz y los gestos de Brando ante el alborozo de los demás, sobre todo del propio Marlon. Duvall fue un elemento clave en aquellos ensayos para relajar la atmósfera, y sus bufonadas, junto a Caan y Brando, fueron constantes desde el primer día. Tras la primera lectura, en el restaurante italiano Patsy's, Duvall se montó con Caan en un coche de producción. En la Segunda Avenida, vieron a Brando en otro coche. «¡Vamos, Jimmy, enséñale el ojete a Brando!», le gritó Duvall a Caan. Retado y decidido, Caan se bajó los pantalones y sacó su velludo trasero por la ventanilla. Brando casi se ahoga de la risa. Días más tarde, en la escena de la foto de familia de la boda, ante decenas de figurantes, incluidos cinco niños que aparecían en la foto, Duvall le susurró a Brando, como si de un chaval de trece años se tratase: «A la de tres, a ver quién se baja los pantalones y enseña el culo antes. Una, dos y... ¡tres!». Duvall y Brando mostraron sus blancos traseros ante el respetable, entre ellos señoras mayores escandalizadas y un Coppola muerto de risa. Los técnicos, casi funcionarios de Paramount, seguían viendo aquellas escenas con absoluto desprecio.

Coppola también improvisó muchísimo en el rodaje de la boda. Mandó comprar ingentes cantidades de comida y vino de verdad, y les pidió a todos los figurantes que se dejaran llevar, que disfrutasen, que bailasen, cantasen. Los extras se tomaron las palabras de Coppola al pie de la letra y el rodaje, ante el espanto de los encargados de producción, se convirtió en un absoluto caos, una

orgía de vino, bailes, risas y gritos. Observando alucinado a los figurantes y algunos actores, ya tocados por el vino tinto, Al Pacino se acercó a Diane Keaton y le susurró al oído: «Estamos rodando la peor película de la historia y nuestras carreras están acabadas».

En el rodaje Coppola sufrió la falta de confianza y las miradas de superioridad de buena parte del equipo, incómodo con lo que veía. Eran tipos curtidos que habían trabajado a las órdenes de directores que Francis admiraba como Sidney Lumet, Arthur Penn o Elia Kazan. Rodaba con una enorme presión, pero no se desmoronó ni entró en pánico. Siguió un consejo de su amigo George Lucas: «Sigue rodando, rueda todos los fotogramas que puedas, todas las secuencias que puedas. Cuanto más tuya sea la película, más les costará despedirte». También seguía recordando el gran consejo de Marlon Brando: «No renuncies, que te despidan».

Coppola continuó rodando en las calles de Nueva York, y en una de esas jornadas de exteriores, en la Quinta Avenida y en un absurdo arrebato infantil, abandonó el set de rodaje para entrar en una gran tienda de juguetes y aparatos electrónicos. Ante la total estupefacción de su asistente y los dependientes del establecimiento, Francis, excitado y hasta emocionado, comenzó a comprar de todo, como si fuese un niño malcriado y millonario. Parecía que, en esa enorme tienda llena de maravillas, aquel niño con polio se estaba vengando, por fin, de su largo encierro.

De vuelta al set, el plan de trabajo era un caos, y Coppola hacía que a los productores y al iluminador Gordon Willis se los llevasen los demonios. Hacía más caso a sus cientos de desordenados apuntes sobre la novela de Puzo que al guion, y muchas escenas se reescribían de un día para otro cambiando el plan de rodaje de forma

muy peligrosa para la producción. Además, se pasaba toda la mañana ensayando con los actores, materia en la que Coppola era, sin duda, un genio. Por eso estos lo adoraban, pero muchas mañanas no rodaba plano alguno o rodaba los mínimos. Y Willis no entendía esa forma de trabajar. Tampoco las decenas de técnicos que se pasaban la mañana esperando, aburridos, hartos. Por supuesto, enseguida empezó a correr la voz de que Coppola era un serio problema, pero aunque Willis en ocasiones podía resultar un maldito cascarrabias, fue un leal aliado de Francis en el set y ante los ejecutivos del estudio. Willis aceptó finalmente la total libertad de Francis con las improvisaciones con los actores, algo que a veces lo traía de cabeza porque se saltaban las marcas de luz y focales, pero él también logró que se llevase casi a rajatabla su concepción de la imagen y la luz. La idea de Willis era una planificación totalmente clásica, planos a la altura de la mirada humana, nada de picados o contrapicados, violentos movimientos de cámara, zooms o escenas desde un helicóptero. Coppola lo aceptó todo, al igual que las tinieblas en las que sabía manejarse muy bien Willis, el maestro de la oscuridad. Con Brando había logrado una luz cenital perfecta para que no se le viesen los ojos, lo que, pensaba, definía al personaje principal de forma brutalmente certera.

El que no demostró ninguna lealtad con Coppola fue Robert Evans. Los primeros copiones de *El padrino* no le gustaron nada. En una nueva reunión de crisis, esta vez sin Coppola y Ruddy, Evans le pidió explicaciones a su vicepresidente y mano derecha, Peter Bart.

—En la proyección creí que no me había quitado las gafas de sol. ¿Se puede saber qué cojones ha pasado?

—Son copiones. La opción de Willis y Coppola, que me parece brillante, es plasmar el contraste entre la luz de la boda y la oscuridad del mundo de Vito.

—¡¿Qué estamos haciendo, una película de arte y ensayo de seis millones de dólares?! No me jodas, Bart, ¡no se ve una mierda!

—Creo que están haciendo lo correcto, deberíamos dejarlos rodar.

—Esta película es para que se vea en los autocines, no la van a querer.

—La imagen no me preocupa, Willis es un genio y lo va a demostrar, me preocupa más Francis.

—¿En qué sentido?

—Es muy disperso. Tiene la suerte de tener a Willis, que sabe planificar, pero a veces casi llegan a las manos. Coppola es un buen director de actores y un gran guionista, pero rodando es muy lento. Y eso puede ser un desastre.

—No me hables de Coppola, me impuso al enano de Pacino y a Brando, que es un actor de mierda.

—¡¿De mierda, Marlon Brando?! —preguntó Bart exaltado y mientras recordaba al propio Robert Evans vestido de torero en *Fiesta*.

—¡No se le entiende nada y es un gilipollas! Y sigue porque Bluhdorn vio sus pruebas y dijo que era fabuloso y que parecía una vieja cobaya.

—¿Eso dijo el austriaco? —preguntó Bart reprimiendo una carcajada.

—Literalmente. Y me lo dijo partiéndose de risa el hijoputa. Nuestra ventaja es que Brando ya no está en disposición de liar la que lio en *Rebelión a bordo*. Y Jaffe ya le impuso sus condiciones. Si

la monta, paga todos los platos rotos y lo arruinamos de por vida. Va a estar muy tranquilo y formal, y está desesperado. Francis también está en números rojos. ¿Es serio el conflicto entre Coppola y Willis?

—Willis es un tipo bastante chulo, pero es necesario para parar a Francis y sus improvisaciones, para bajarle los humos y mantenerlo controlado. Ha llegado a gritarle a Willis que sus actores se mueven por donde les da la gana. En sus arrebatos ha llegado a tirar equipo, algún foco. Y delante del equipo eso es letal, empiezan a preocuparse.

—Vigila bien a ese maníaco-depresivo y tenme informado.

Era sabido que Coppola tenía episodios de ánimo frenético y de depresión, pero al menos tenía el consuelo y el amor de Eleanor, embarazada de su tercer hijo. Con ella vivía en aquel pequeño estudio recién pintado del que salía todas las mañanas y regresaba por las noches agotado y lleno de miedos y dudas. A veces la convivencia era dura, complicada, con algunos gritos y hasta sonoros sollozos de Francis. A Eleanor le producía una gran inseguridad ver a un hombre tan grande llorando desconsolado, esa evidente y alarmante fragilidad de su marido que siempre intentaba ocultar a sus hijos.

En aquel pequeño apartamento vieron, junto a sus hijos y dos pizzas de tamaño familiar, la retransmisión, en directo para la NBC, de la gala de los Óscar, celebrada en el Dorothy Chandler Pavilion. Francis debería haber asistido porque estaba nominado por el guion de *Patton*, pero decidió no abandonar Nueva York y seguir rodando *El padrino*. Además, la experiencia de escribir *Patton* no había sido nada buena, se había sentido ninguneado y coartado. Gio, el pequeño, no hizo demasiado caso a la retransmisión. Roman sí. En la alfombra roja vieron desfilar a Goldie Hawn, George Cukor, Jeanne

Moreau, Ryan O'Neal, George Segal, Jennifer Jones, Maximilian Schell, Ginger Rogers, Jack Nicholson, Quincy Jones, Sarah Miles, Angie Dickinson, Walter Matthau, Gregory Peck, Eva Marie Saint, Steve McQueen y Harry Belafonte. Cerraron el desfile Robert Evans, con camisa blanca con chorreras y pajarita negra, y Ali MacGraw, preciosa, con el pelo liso, vestida de negro y con una boina muy afrancesada. Eran la pareja de moda. Al ver a MacGraw, Roman tomó de las manos a Gio, juntó los labios en un ademán cursi y le soltó la famosa frase de *Love Story*: «Amar significa no tener que decir nunca lo siento». Gio lo rechazó con un sonoro «gilipollas». Los Coppola rieron. El primer premio, al mejor sonido, lo presentó el veterano actor John Marley, que había interpretado a Phil Cavalleri en *Love Story* y era el productor Jack Woltz en *El padrino*. El premio honorario, que vino poco después, emocionó a Francis. En pantalla aparecieron dos independientes juntos, dos vividores, dos grandes voces, dos genios de la actuación y la dirección a los que Coppola admiraba profundamente. John Huston presentó el Óscar en honor a Orson Welles, que no estaba en Los Ángeles y mandó un mensaje desde Europa. Tras el mensaje de Welles, Huston dijo a los allí reunidos que, de vuelta a su querida Irlanda, pararía en España para entregarle personalmente el Óscar. Después Gregory Peck presentó el Premio Humanitario Jean Hersholt a Frank Sinatra, Melvyn Douglas presentó el Premio Honorífico a Lillian Gish y Burt Lancaster el premio Irving G. Thalberg a Ingmar Bergman. El gran momento para los Coppola llegó cuando George Segal y Sarah Miles presentaron el premio al mejor guion adaptado. Miles no leía bien el *teleprompter* y acabó haciendo el ridículo ante la desesperación de Segal y las risas del público. Miles gritó el premio: «¡Francis Ford

Coppola y Edmund H. North por *Patton*!». Los Coppola saltaron del sofá, gritaron y aplaudieron, y Francis abrazó con fuerza a cada miembro de su familia. Aunque evitaba darse importancia por la mala experiencia, Eleanor notó un brillo en su mirada, y ella tampoco pudo ni quiso disimular lo orgullosa que estaba de él. Además, ganar un Óscar era una muy buena noticia para la familia y para el respeto que todavía debía lograr Francis en el set de *El padrino*.

En la gala de los Óscar, North citó a Coppola nada más llegar al atril, en el que habían colocado dos estatuillas. Dijo que estaba seguro de que Coppola compartía con él la felicidad y el agradecimiento por el premio, y agradeció el Óscar al productor y al director de *Patton*. Acabó su discurso con estas palabras: «Espero que *Patton* no sea una película de guerra, sino una película de paz».

Cuando llegó el momento del Óscar al mejor actor, una simpática Goldie Hawn abrió el sobre y dijo «oh, Dios mío» antes de pronunciar el nombre de George C. Scott. Igual que Francis, Scott había rechazado ir a los Óscar. Era el claro favorito y se negó a recoger el premio declarando que esa noche ponían un partido de hockey por la tele y que la ceremonia era «un mero desfile de carne de dos horas, una exhibición pública con suspense artificial por razones meramente económicas». Fue la primera vez en la historia de los premios que un actor rechazaba el Óscar. Finalmente, el premio a la mejor película lo entregó Steve McQueen, vestido con una llamativa camisa azul y una gran pajarita negra. El Óscar, por *Patton*, lo recibió el productor Frank McCarthy. Aquella gala número 43, producida por Robert Wise, director y productor ganador del Óscar por *West Side Story* y *Sonrisas y lágrimas*, acabó con un

obligado recuerdo a sus patrocinadores: Maxim, Listerine y Texaco. Y los Coppola apagaron el televisor y se fueron a dormir.

23

Beverly House

De vuelta al trabajo, Francis fue felicitado por su Óscar, pero el premio no calmó del todo el viciado ambiente. La tensión continuaba en el set y la situación financiera de Coppola era igual de penosa y peligrosa. La taquilla de *THX 1138* no había sido buena. La ópera prima de su amigo George Lucas no era ruinosa, pero tampoco había sido un éxito, ni mucho menos. La situación financiera en American Zoetrope era realmente desesperada, *El padrino* debía tener éxito de taquilla, y antes Coppola debía conservar su trabajo como director para salvar su empresa. Y eso no estaba asegurado, más bien todo lo contrario. En una de aquellas tensas jornadas de trabajo, Coppola fue al servicio, se sentó en la taza, cerró la puerta y escuchó a dos miembros del equipo que se dirigían a los urinarios.

—No me lo puedo creer.

—Ni yo.

—No he visto cosa igual.

—Yo tampoco, es algo increíble.

Coppola movió los pies hacia el inodoro para que no le descubrieran los zapatos debajo de la puerta.

—Menuda basura estamos rodando.

—Ese tío no sabe lo que hace.

Cuando el equipo se dispuso a rodar el atentado contra Vito Corleone, los muchachos de producción y de arte volvieron a toparse con el famoso Ford blanco del que todo el mundo hablaba, un coche del FBI. El Departamento de Policía de Nueva York también los vigilaba y lo mismo hacía la mafia de la ciudad. Algunos de sus soldados, con un porte de mafiosos que echaba para atrás, se acercaron al set, se mezclaron entre las decenas de curiosos y bromearon al ver a Marlon Brando, riéndose de su vestuario, de su forma de caminar. «¡Así no anda un Don! —gritó uno de ellos—. ¡Ni viste! ¡Un hombre como ese tiene estilo, debería llevar una hebilla de cinturón con diamantes, a los antiguos jefes les encantaban los diamantes!» «¡*Madonna mia*, esa no es manera de disparar, parece que llevan flores y no pistolas!», berreó otro.

Ese mismo día de rodaje, uno de los ayudantes del productor Albert S. Ruddy informó, muy nervioso, de que a pocos metros de esa acera, ambientada con coches de época, un bidón con fuego para dar una sensación invernal y un puesto de frutas y verduras, estaba la cafetería Ferrara. Y allí, y en ese mismo momento, estaba tomando café Carlo Gambino, el mafioso más poderoso, el *capo di tutti i capi*, comandante en jefe de 4000 soldados. Gambino era conocido por evitar las apariciones públicas, un mafioso de perfil bajo al que le gustaba permanecer en el anonimato. También era conocido por su gran afición al café, casi una obsesión porque tomaba hasta ocho tazas de expreso diarias. Además, se parecía mucho al personaje de Vito Corleone en tres aspectos: rechazaba de forma inflexible el narcotráfico, tenía muy buenos contactos en las altas esferas de la política y era amigo de Frank Sinatra.

Ruddy decidió pasar a saludar a Gambino, más bien a mostrarle su respeto: a esa gente no se la saluda así como así. Ruddy, con jersey de cuello alto negro y cazadora con forro de borrego, se presentó en la cafetería Ferrara no sin antes ser cacheado por uno de sus secuaces. A Gambino, rematando su café, le hizo gracia su voz cavernosa y el puro que mordía y fumaba, parecía uno de los suyos.

—¿Es necesario el cacheo, Don Carlo? Soy un productor, no un peligro.

—No he conocido a ningún productor que no sea un peligro.

—*Touché* —dijo Ruddy sentándose frente a Gambino, que estaba escoltado por Guido, su chófer y guardaespaldas de sangre italiana.

Don Carlo, enfundado en un elegante traje negro cruzado, era un hombrecillo, la última persona en la que piensas si te hablan de un asesino, un mafioso o un gánster. Un tipo achaparrado y ratonil que tenía una nariz inmensamente grande que parecía de pega, no cuadraba con su diminuto y amojamado rostro. Era una nariz exageradamente aguileña, como las que usan las niñas para disfrazarse de bruja en Halloween. Adornaba sus ojitos de roedor, y su mirada casi siempre recelosa, con unas gafas de pasta negra.

—¿Quiere un café? ¿Algo de beber?

—No, solo he venido a saludarlo. Quiero darle las gracias por lo bien que se están portando con nosotros y con el estudio.

—No hay nada que agradecer, el cine es dinero para el barrio y para la ciudad. Y una película como *El padrino* es dinero seguro. Mucho dinero. Para restaurantes, tiendas, tintorerías, transportistas. Por cierto, Ruddy, debería ser un poco más generoso con nuestros transportistas.

—¿A qué se refiere?

—Me refiero a más dinero, mejores sueldos.

—Entiendo.

—No es una amenaza, es un consejo. Son especiales, pueden causar problemas. Usted lo sabe mejor que nadie.

—Lo sé, hablaré con el estudio.

—Gracias.

Ruddy pensó que aquel arrugado, simpático y miope abuelito italiano daba el pego a la perfección. Menudo hijo de puta. No parecía, en absoluto, el brazo derecho del bestial asesino Albert Anastasia, ni una de las más temidas figuras de la mafia de Nueva York en las que se basó Mario Puzo para crear el personaje de Don Vito Corleone.

—Don Carlo, estamos preocupados con Colombo.

—¿En qué sentido?

—Nos ha prometido que no volverá a hacer manifestaciones y a presionar a Paramount con su Liga, pero no se fían. No del todo. Y, como bien dice usted, hay muchísimo dinero en juego.

—Y más que habrá. Su película va a ser un gran éxito, ya lo verá.

—Dios le oiga.

—No meta a Dios en esto, es blasfemo.

—Perdone.

—No se preocupe por Colombo. Le doy mi palabra de que no tendrá más problema con él y con su estúpida Liga.

—Muchas gracias, Don Carlo —dijo Ruddy levantándose y ofreciéndole su mano al capo.

—No hay de qué —dijo apretándole la mano de forma muy firme para su edad.

—Vuelvo al rodaje.

—Mucha suerte, Ruddy. A usted y a Coppola. Salude a Brando de mi parte, me gustó mucho en *La ley del silencio*.

—Gracias, Don Carlo.

Ruddy regresó al set para supervisar la secuencia del atentado y mediar en una nueva discusión entre el director de fotografía, Gordon Willis, y Coppola, que en esta escena quería salirse del estilo clásico que habían pactado entre los dos. Ruddy más bien se limitó a escuchar y a estar atento por si los dos se calentaban demasiado y llegaban a las manos.

—Lo sé, lo sé, sé que lo hemos acordado, pero en esta secuencia tienes que dejarme jugar un poco, Gordy.

—¿Jugar? Francis, hemos hablado de una planificación clásica.

—Ya, lo sé, pero aquí tienes que dejarme probar.

—¿Y qué quieres probar?

Coppola cogió su novela encuadernada y llena de anotaciones, e intentó explicarse.

—Quiero un plano muy picado, desde ahí arriba —dijo señalando uno de los balcones del bloque que tenían delante.

—¿Picado? ¿Estás loco?

—Vamos a hacerlo, desde el momento en el que disparan a Marlon. Cae sobre el coche y luego a la acera. Fredo entra también en plano, una toma larga para luego montarla con pisadas.

—¿Pisadas?

—Sí, con las pisadas de los gánsteres en el asfalto y con las pistolas en sus manos. Planos detalle.

—Plano picado y detalles, mucho me pides.

—Por favor, Gordy.

—Está bien, vale. Pero no lo veo.

La escena funcionó aunque Robert Evans seguía pensando que Marlon Brando era un actor sobrevalorado, que Pacino era un enano y que Coppola no era un director preparado para rodar las escenas de acción que *El padrino* necesitaba. Una mañana, a Coppola le comunicaron que Evans estaba pensando en contratar a un director adicional para las escenas de acción, una segunda unidad para planos violentos. Esa misma mañana, Al Pacino, al que también le habían comunicado que podía ser despedido en cualquier momento, le repitió a Coppola que no se sentía querido, que nunca se había sentido respetado por el equipo. Coppola le pidió paciencia. Tenía una buena idea.

De momento, para demostrarle a Evans que sabía rodar escenas de violencia, Coppola juntó a su hermana Talia con su hijo Gio. Le dijo a este que hiciese de Carlo, el marido adúltero violento de Connie. Le dio un cinturón, a ella le señaló una vajilla y gritó: «¡Muy bien, vale, ahora violencia, mucha violencia!». Y Gio empezó a gritar y a dar latigazos a su tía, mientras que ella tiraba al suelo todo lo que veía: platos, vasos, cubiertos… Todo. Cuando hicieron la escena, con Gianni Russo como Carlo y con Talia ataviada con una barriga de embarazada falsa, salió perfecta, redonda. Coppola la resolvió en muy pocos planos y en ella Talia destruyó una vajilla entera, la de una cocina y la de una librería, jarrones incluidos. Hasta le arrojó a Russo una jarra de vino tinto y usó un cuchillo para amenazarlo.

Evans quería acción y la tuvo, como la escena de la muerte de Sollozzo. En ella, Michael ejecutaba a dos enemigos de los Corleone, Sollozzo y McCluskey, en un restaurante italiano al que el Departamento de Arte cambió todo el suelo para adecuarlo más a la época y a las fotos de gánsteres asesinados en las que se había

inspirado. «Tras esta escena te respetarán», le aseguró Coppola a Pacino. Y así fue. Corría el peligro de ser despedido, pero aquella fabulosa y brutal escena, en la que los chicos de maquillaje usaron lo que llamaban «la nube de sangre», una neblina roja que impregnaba el set, dejó a todos boquiabiertos y a la vez callados. Muchos dijeron que aquella escena supuso el verdadero comienzo de la carrera de Al Pacino.

Igual de importante fue, para asentar cierto respeto a lo que se estaba haciendo en el set de *El padrino*, la escena en la que Tom Hagen tiene que dar a Vito Corleone la noticia de que han asesinado a su hijo Sonny. Antes de la toma, en la que actuaba sentado y con la voz rota, Brando se acercó a Coppola y le preguntó: «Francis, ¿me permites un momento?». Coppola le dijo que por supuesto, el actor se alejó a una esquina del set y se preparó emocionalmente para las tomas. Brando buscó un momento de dolor, de tristeza, de devastación. Coleccionaba unos cuantos. Robert Duvall, que hacía de Hagen y había trabajado con Brando en *La jauría humana*, disfrutó de compartir tan brillante e íntimo momento con un gigante de la interpretación al que veneraba, como casi todos los actores de su generación. Ahí no hubo bromas.

Otra escena sangrienta que impactó y gustó en los copiones fue la de la cabeza de caballo que colocan los hombres de Corleone en la cama del productor Jack Woltz. Para lograr el mayor realismo, Coppola dijo que no quería una cabeza falsa, hecha de goma o de cera, como le propuso el equipo de arte. Quería una cabeza de caballo de verdad. Desde Paramount fueron tajantes: «¡Francis, no puedes hacerlo con una cabeza de caballo! ¿Te has vuelto loco?». Quizás los especialistas de Oaktree Productions, magos del maquillaje, podían

hacer una cabeza de escayola. Coppola insistió y al final tuvieron una gran idea para hacer la escena tan realista como desagradable: la carne de caballo se usaba para hacer comida para animales domésticos. Dicho y hecho: contactaron con una fábrica y consiguieron una cabeza de caballo, pero tenía que ser exactamente igual que el caballo mostrado en la escena de las cuadras de Woltz. El animal en el guion se llamaba Jartum, y se refiere, mordazmente, al general británico Gordon de Jartum, que fue capturado por musulmanes sudaneses y también decapitado. Jartum, un caballo que había ganado la Triple Corona y le había costado a Woltz 600 000 dólares de la época, lucía un mechón blanco en la frente y los encargados de maquillaje tuvieron que pintar, con delicadeza, ese mechón en la cabeza decapitada.

Una vez que Coppola ensayó la escena con John Marley, embadurnaron las sábanas con sangre y esperaron a que llegase el encargado de viajar desde Los Ángeles con la cabeza. Sobre la cama colocaron un cabecero dorado muy abigarrado y en la mesilla de noche un Óscar, detalle que explicaba lo jactancioso que era el personaje del productor, así como un teléfono negro como el que tenía Robert Evans en su habitación.

Y por fin llegó la cabeza, en una nevera, cubierta con hielos. «El señor Ed está aquí», anunció un ayudante de dirección. Ed se llamaba el siniestro tipo que portaba la cabeza. Empezó a hacer mucho calor y el actor John Marley, en pijama, sudaba demasiado y el olor que desprendía la cabeza era muy desagradable. Coppola pactó los pocos planos que rodarían con Willis y fue infiel al libro de Puzo. En la novela Woltz abría los ojos y se topaba, aterrado, con la cabeza, pero Coppola tuvo la genial idea de que Woltz se despertara

con una sensación de humedad, como si se hubiese orinado encima. Luego notaba un bulto, movía las sábanas, se topaba con la cabeza de su caballo muerto y soltaba, aterrorizado, un grito desgarrador. En la novela era Luca Brasi el que colocaba la cabeza en la cama de Woltz para convencer al director de que Johnny Fontane fuese el protagonista de su nueva película, y finalmente el rico productor ordenaba enterrar al caballo en secreto y hacía demoler todos sus establos.

La mansión del productor se rodó en Beverly House, en el 1011 N de Beverly Drive. Por desgracia, Coppola no pudo rodar las escenas de exteriores de la mansión de Woltz, había poco presupuesto para desplazar al equipo a Los Ángeles. A pesar de las protestas de Coppola, Evans y Ruddy se negaron a que dejase el rodaje en Nueva York. De todos aquellos planos, que serían aderezados en montaje con imágenes de archivo de los años cincuenta, se encargó una segunda unidad, y dos figurantes, convenientemente vestidos, hicieron de Robert Duvall y de John Marley en los planos generales.

Otra escena en la que los muchachos de efectos especiales desempeñaron un papel fundamental fue la del asesinato de Sonny en el peaje, rodada en Garden City, Long Island. Sonny era ametrallado, y para que la escena fuese lo suficientemente realista y visceral, colocaron en el traje de James Caan nada menos que 147 petardos. Para explicar la escena, Coppola le contó a Willis que su idea era acercarse lo máximo posible a un tipo al que veneraba y que había modernizado el cine norteamericano: Arthur Penn. En la escena del peaje quería homenajear a la película que había inaugurado, solo cuatro años atrás, el Nuevo Hollywood que ahora Coppola lideraba: *Bonnie y Clyde*. El final de aquella película de

gánsteres, tan influyente como fundacional, era la referencia cardinal para la escena de la muerte de Sonny. Camelador, apasionado y parlanchín como solo Coppola podía llegar a ser, le habló a Gordon Willis de Arthur Penn, pero también de la influencia de Akira Kurosawa en su cine y en el de Sam Peckinpah, así como de la influencia de William Shakespeare en el propio Kurosawa. Cuando el encargado de los petardos le estaba colocando a Caan los últimos dispositivos en su fornido cuerpo, le susurró al oído: «Nunca había puesto tantos». Caan, pálido, le contestó: «¡¿Y me lo dices ahora?!». Por fortuna, en la estupenda escena del peaje no hubo susto alguno.

Las temperaturas en Nueva York empezaron a subir y al cabo de pocas semanas rodar en exteriores empezó a ser un infierno. Los periódicos informaron de un cambio en la cúpula de la mafia, en la Comisión. El jefe de la familia Bonanno, Paul Sciacca, y el capitán Michael Casale fueron arrestados por conspirar para vender heroína a un agente encubierto durante la llamada Operación Flanker. Sciacca no fue encarcelado, pero, al igual que su predecesor, Gaspar DiGregorio, Sciacca fue reemplazado por la Comisión, que promovió al subjefe Natale Evola como nuevo jefe.

Aunque ya conocía el golpe de mando en la cúpula, Don Carlo Gambino, el capo que había hablado con Ruddy cuando Coppola rodaba el atentado contra Vito, leyó la noticia en su coche, que solía usar para los asuntos más oscuros y secretos. Desde hacía semanas su oficina era su lujoso Chevrolet porque sus hombres empezaban a encontrar micrófonos por todas partes. Aquella calurosa mañana solo lo acompañaba Guido, su chófer y guardaespaldas.

Don Carlo, que vestía su traje negro cruzado, estaba harto de los micrófonos y del FBI y cansado de tener que citarse en la parte

trasera de su coche con soldados de la familia o con uno de sus muchos socios en cualquiera de sus prósperos negocios: la construcción, los sindicatos y la recolección de basura y el transporte, el más importante de todos. Ya lo gritó el famoso líder sindical Jimmy Hoffa: «Si tienes algo es porque un camión te lo ha traído. Si hay alimentos, ropa, medicamentos y combustible para el hogar y la industria es porque lo trae un camión. El día en el que nuestros camiones se paren, Estados Unidos se parará». Los suyos casi consiguen parar el rodaje de *El padrino* y joder a Ruddy, a Coppola y a Paramount, pero ahora el que estaba jodido era el propio Jimmy Hoffa, en la cárcel y condenado por sobornar a un jurado que investigaba sus vínculos con jefes de la mafia, la palabra que prohibieron pronunciar a los actores en *El padrino*.

Su acompañante apareció por la puerta, fumando nervioso. El tipo no tenía nada que ver con la afabilidad del viejo Don Carlo. Entró en el coche de forma brusca y cerró la puerta con una violencia gratuita. Tenía una verruga asquerosa en el papo derecho, iba mal afeitado y sin corbata. Su mirada y su sonrisa eran absolutamente dementes. Cuando sonreía mostraba su diastema, un negro hueco entre sus dos incisivos centrales. Joe Gallo era un auténtico desquiciado, un psicópata, por algo lo llamaban Crazy Joe Gallo. De hecho, en su tierna juventud, había sido diagnosticado de esquizofrenia después de ser detenido. Trepó en el organigrama criminal pronto, cuando se convirtió en un asesino de la familia Profaci.

Los hermanos Gallo —Crazy Joe, Larry Kid Twist y Albert Kid Blast— mataron al famoso Anastasia, que llegó a trabajar como matón de Costello, el jefe de las Cinco Familias. Anastasia había inspirado el personaje de Johnny Friendly, interpretado por Lee J.

Cobb, en *La ley del silencio*, por la que Brando había ganado su Óscar, la actuación que admiraba Don Carlo. En el caso de Gallo, la realidad y la ficción, la persona y el personaje, se mezclaban de forma chiflada. Se pasaba horas viendo películas de gánsteres de Jimmy Cagney y Edward G. Robinson para moverse como ellos. De hecho, llevaba días hablando con un actor que iba a interpretarlo en una película. Este, excitado por conocer a un gánster de verdad, le preguntaba a Gallo cómo debía moverse, cuando los andares y gestos de Gallo no eran suyos, eran los andares de Cagney y Robinson, que a su vez imitaron a otros matones de su tiempo.

—Vamos al grano —dijo Gallo apagando su cigarrillo en uno de los ceniceros del amplio coche de Gambino.

—Hay que matar a uno de los jefes.

—Colombo.

—¿Cómo lo sabes? —preguntó algo nervioso Gambino.

—Porque le gusta mucho la televisión y el cine.

—Como a ti el Copacabana y decir tonterías ante la prensa. Hasta vas a salir en una película.

—¿También me vais a matar?

—No digas idioteces. Y céntrate. Colombo *è fuori controllo* y nos está robando. Donaciones de patriotas italoamericanos. Además, el *show* con Paramount y *El padrino* ha sido asqueroso. Salió en todos los periódicos y televisiones. Y nosotros lo último que necesitamos son periódicos y televisiones. No queremos otro Bugsy Siegel.

—Bugsy no era tan idiota como Colombo. No solo le gustan las cámaras, además se cree el jodido Martin Luther King de los cojones con su lucha contra el FBI y la policía y todo ese rollo de su puta Liga.

—Hay que liquidarlo.

—¿Cómo?

—No lo sé, piénsalo. Te pagamos para eso.

—No haré nada sin la aprobación de la Comisión. Estoy loco, pero no tanto.

—El resto de las familias ya nos hemos reunido. No fue nada difícil convencer a los otros jefes.

—No quiero provocar una nueva guerra, sé lo que es eso y no me gusta.

—Está todo aprobado. Confía en mí, maldita sea. En lo de Colombo, como en todo, cada familia tiene su asiento en la mesa de votaciones. Con eso nos evitamos otra guerra. Sabes perfectamente que ningún jefe puede ser eliminado sin que los otros voten a favor. No pueden permitirse que se liquide a un jefe sin el permiso de los otros o esto sería la anarquía. Hay que votar, siempre.

—Una democracia.

—Somos más antiguos que la democracia.

24

Mulberry Street

Coppola seguía sin tener su puesto de trabajo asegurado. Su manera de rodar era muy lenta para los cánones de los trabajadores y productores de Paramount, y seguía sobre la mesa su posible despido. El primer aviso serio le llegó del ejecutivo del estudio Jack Ballard, involucrado, junto a Evans, en éxitos de Paramount como *La semilla del diablo* o *Love Story*. Cuando le llamó, Coppola iba a rodar la escena de los cannolis de Clemenza, el asesinato de Paulie Gatto. En su llamada, Jack Ballard no habló como un ejecutivo, sino como alguien de la mafia: «Francis, déjame hablar y escúchame bien. Atentamente. Si hoy no acabas la escena de Clemenza, mañana no vuelves al trabajo». A Coppola le temblaron las piernas y estuvo a punto de sufrir un colapso nervioso y desmayarse al escuchar a Ballard. Por fortuna, rodó la escena sin problemas y con fabulosos resultados. La frase «Deja el arma, coge los cannolis» no estaba en el guion, fue improvisada por el gran actor Richard Castellano, que interpretaba a Clemenza.

Ese mismo día, y como en una escena editada en montaje paralelo, Gray Frederickson escuchó a Albert S. Ruddy hablar por teléfono. Se alojaba en el lujoso apartamento del productor, que estaba al aparato con Robert Evans. Este no había pisado el rodaje y estaba de

vacaciones con Ali MacGraw en las Bermudas. «¡Evans, sé sincero, ¿qué cojones está pasando en Los Ángeles?!», le oyó gritar.

Lo que estaba pasando era un golpe de Estado, una conjura dentro de una película de conjuras. Y el traidor era Aram Avakian, amigo de Francis, montador de *Ya eres un gran chico,* que estaba pregonando, en la sala de montaje, que el metraje rodado por Coppola era basura, inutilizable. Gray Frederickson siguió tirando del hilo, hizo un par de llamadas y, estupefacto, descubrió el golpe: el montador quería sustituir a Coppola y dirigir *El padrino*. Avakian, que había montado *El milagro de Ana Sullivan*, acababa de dirigir *End of the road*, una película radical que por culpa de una calificación X fue enterrada. Estaba escrita por el propio Avakian junto a Dennis McGuire y el escritor contracultural Terry Southern, guionista de *Easy Rider*. Frederickson y Peter Bart supieron incluso que Ruddy y Ballard habían proyectado *End of the road* para comprobar si Avakian era un director digno de tomar los mandos de *El padrino*. La deslealtad empezaba a resultar abyecta.

Frederickson llamó a Coppola, que se quedó de piedra, todavía recordaba las palabras de su amigo Avakian en la sala de montaje: «Francis, acéptalo, es terrible. No monta bien, no sé qué hacer con todo esto». En el golpe de Estado junto a Avakian había unos cuantos más del equipo de *El padrino*; era una conspiración en toda regla y urdida durante muchos días. Para colmo, Duvall estaba diciendo en el set que sabía que iban a despedir a Coppola, y Pacino, deprimido, bebía todas las noches, demasiado.

También Peter Bart llamó a Coppola para informarse sobre las últimas noticias sobre el golpe de Estado y le alentó a liderar con

urgencia, debía hacerse respetar de una vez por todas. Era el mejor momento y él le apoyaba firmemente.

—¿Te apoya Gordon Willis?

—Creo que sí.

—Gánate a tu gente, Francis, a todo tu equipo más cercano. Es el gran momento de liderar, no vas a encontrarte otro igual, toma las riendas de *El padrino*. Tómalas ya.

—Necesito tiempo, las cosas están mejorando.

Pero no mejoraban, Coppola se estaba engañando. Ballard le dijo a Evans que Coppola «no estaba a la altura del trabajo». Quería a Avakian, el montador, como nuevo director de la película. Inmediatamente, Bart llamó a Evans. Estaba cansado de las repugnantes conjuras.

—¿Qué demonios está pasando? No vas a arrojar a Coppola a los lobos, ¿verdad? Toda esta situación parece un complot de la mafia. ¡Avakian ha saboteado el montaje!

De fondo, Bart escuchó el canto de unas gritonas gaviotas. Tras una larga e irritante pausa, Evans por fin dijo algo.

—Francis puede cumplir, sé que puede. Tenemos que restaurar el orden o la película se desmoronará.

—Por favor, Evans, llama a Coppola. Dile que el estudio está con él. Y la rata de Jack Ballard, que regrese a la alcantarilla de la que ha salido.

—Está bien. Tienes razón.

Evans llamó a Coppola desde su cama. La espalda volvía a machacarle la vida.

—Francis, soy Evans.

A Coppola le costó contestar, tenía el corazón desbocado, le faltaba el aire, en esos tres o cuatro segundos pensó que todo había terminado.

—Dime.

—Escucha, he hablado con Bart, me ha dicho que estás empezando a actuar como un director para lo bueno y para lo malo.

—Me gusta escucharlo.

—Olvídate de Avakian, tienes mi confianza. Olvídate también del resto de los conspiradores, son más de diez. Están fuera.

Coppola respiró y se empezó a calmar. Todavía estaba al mando. Pero aunque sabía que Bart era su aliado, no se fiaba de Evans, nunca se fio de él.

—¿También sigo teniendo la confianza de Bluhdorn, del gran jefe?

—Sí, y la de Paramount. Y la seguirás teniendo a no ser que haya otra conspiración y me follen a mí y a ti conmigo.

—Gracias, Evans. Me gustaría pedirte un favor.

—Dime.

—No despidas tú a Avakian, tampoco quiero que lo haga Ruddy. Quiero hacerlo yo, en persona.

—Vaya, muchacho. Ya hablas como Michael Corleone.

—¿Puedo?

—Todo tuyo, para mí Avakian solo es un peón.

—Te lo agradezco.

Tras autentificar el complot y cada participante en él, Coppola se reunió con el traidor en la sala de montaje.

—Buenos días, Francis —dijo Avakian incapaz de disimular su inquietud.

Coppola no le devolvió el saludo, se limitó a sentarse en el viejo sofá de la sala de montaje y a mirarle a la cara. Al ver su rostro, una mezcla de ira contenida y tremenda decepción, Avakian supo lo que venía a decirle.

—Estáis despedidos.

Para guardar las apariencias, el traidor se hizo el confundido.

—¿Qué quieres decir con que «estamos» despedidos?

—Tú y todos los que habéis conspirado contra mí.

—Francis…

—Fuera.

—El código mafioso te está afectando demasiado.

—Coge tus cosas y lárgate de aquí, mañana tendré a otro montador.

—No puedes.

—Puedo, soy el director. Estás fuera.

Avakian no se comportó como Carlo Rizzi al final de *El padrino*, no lloriqueó, no rogó ni tartamudeó. Más bien se puso chulo.

—Muy bien, hablaré con Bart.

—Bart me apoya. Le pareces una rata.

—Pues con Evans.

—También me apoya. Lárgate, Avakian, evita montar un numerito desagradable para todos.

—Bien.

—Y otra cosa —dijo Coppola levantándose del sofá.

—Dime.

—Me voy a encargar, personalmente, de que en esta ciudad sepan lo que has pretendido hacer. Bueno, en realidad no en esta ciudad,

sino en esta industria. A nadie le gustan los tipos como tú, no vas a volver a trabajar en tu puta vida.

El código mafioso le estaba afectando, Avakian tenía razón. Y Coppola también la tenía porque Avakian no iba a volver a trabajar más, estaba sentenciado de por vida en la industria.

Tras sofocar el golpe, Coppola recibió una llamada del dueño de Paramount, de Charlie Bluhdorn. «Lo que estás rodando es fantástico, Francis. Ven a cenar conmigo esta noche, conozco un sitio magnífico.» Francis aceptó y llevó a su padre, Carmine, para atiborrarse con él a vino, bistecs y langosta. Bluhdorn, entusiasmado con el talento de Coppola, lo rodeó con su brazo y le dijo: «Francis Ford Coppola, eres un genio». En pocas horas, el director de *El padrino* había sofocado una enrevesada conspiración, rematado al traidor y a sus secuaces, y evitado nuevamente a Evans. Y, de repente, Charlie Bluhdorn, presidente de Gulf+Western, era su mejor amigo.

Crecido y moderadamente engreído, Coppola volvió a rodar la escena del atentado de Brando. Realmente no tenía por qué, pero le pareció que debía demostrar que estaba al mando, no podía consentir más motines. Tras aquella jornada decisiva y todos aquellos días de conspiraciones y lucha de poder, Coppola cayó como un fardo sobre el modesto sofá del humilde y enano apartamento en el que vivía con Eleanor y sus dos hijos. Hacía calor y tenía la camisa pegada a su generosa anatomía. Los críos ya estaban acostados, Roman fingía dormir y leía con su linterna, enganchado a los cómics de *Conan, el Bárbaro*. Eleanor, desde la diminuta cocina, observó con cuidado a Francis y vio un rostro que la tenía alarmada desde hacía demasiadas semanas: su marido parecía haber envejecido diez

años y tomaba antidepresivos, sus cambios de ánimo eran radicales y muy preocupantes.

La mesa estaba lista y también la pasta. Eleanor Coppola no pretendía, bajo ningún concepto, ser una *mamma* italiana, era una mujer moderna e independiente, y cuando Francis organizaba sus largas cenas no intervenía y le dejaba hacer a él, a quien le encantaba cocinar para sus amigos y sobre todo beber y hablar, discutir y reír con ellos. A Francis le apasionaba rodar cine, pero también hablar de cine, teorizar. Eleanor tampoco había pedido a Francis o a Ruddy una cocinera o una sirvienta. Y todo a pesar de su embarazo.

—¿A qué huele? —preguntó un agotado Coppola.

—Adivina, cariño —dijo Eleanor desde la cocina.

—Rigatoni con brócoli, cebolla y… ¿Y?

—Setas.

—¿Y qué más?

—Y gorgonzola, claro.

Sirvió la pasta, cuyo delicioso aroma impregnó la salita del apartamento. Francis se puso una copa de vino tinto, pero no degustó la cena con su apetito habitual.

—Tenías que haber visto a papá comiendo langosta con Bluhdorn.

—¿Qué sentiste?

—¿Qué sentí?

—Sí, creo que fue un momento importante para Carmine y para ti.

—Me sentí orgulloso y feliz por él. Mi padre es un gran artista y algún día será reconocido como se merece.

—Tú le ayudarás.

—Si sigo al mando. Por ahora no me van a despedir.

—Brindemos, es una gran noticia —dijo levantando su copa.

—De momento, Bluhdorn me adora y tras el golpe sofocado no parece que haya más traidores —dijo Francis juntando su copa con la de su mujer.

—Todavía no me puedo creer la traición de Avakian.

—Yo todavía no puedo entender por qué. Fue un buen montador en *Ya eres un gran chico* y gracias a él conocí a Gordy Willis.

—¿Qué dice Evans? ¿Está contigo?

—Evans seguirá jodiéndome, pero si tengo al gran jefe de mi parte, me dará un respiro. Otra cosa es que el gran jefe cambie de opinión o que dimita.

—¿Bluhdorn deja Paramount?

—Puede.

—Le gusta demasiado el glamour de Hollywood, ni loco.

—No lo descarto, en ese caso adiós Evans y yo con él. De todas formas, si me despiden no voy a ser el primero. A George Cukor lo despidieron de *Lo que el viento se llevó* y mira qué carrera ha hecho.

—Tú eres tan bueno como Cukor.

—No lo soy.

—Lo eres, pero en Paramount solo buscan artesanos que cumplan el plan de trabajo. No confían en la película, tú eres el único que cree en ella.

—Al y Diane también creen en ella, y creo que Marlon también. Y por supuesto mi hermana, Cazale, Caan, Duvall, Tavoularis y Roos. Todos ellos.

—¿Willis?

—No lo sé, es un tipo impermeable, me saca de quicio.

—Tienes que seguir rodando, como dijo George. Come, la pasta está deliciosa, te sentará bien.

—No tengo hambre —dijo Francis bebiendo más vino.

—No bebas mucho, no mezcles con las pastillas.

—Lo necesito, esta noche más que nunca, estoy agotado.

—Mañana tendrás resaca.

—Me da igual.

Roman dejó de leer sus tebeos. Habían dejado la puerta de la sala abierta. Se sentó en el pasillo y escuchó la conversación de sus padres.

—Creí que después de tanta pelea por el dinero por fin tendría algo de movimiento, de libertad a la hora de rodar. Evans ahora me apoya, pero no tiene ni idea de lo que es dirigir, de lo que supone dirigir una película enorme como *El padrino*.

—Creo que, en el fondo, te respeta.

—Muy en el fondo. Lo que no entiende es que para que esta película «huela a espaguetis», como él dijo, no podemos rodar de forma rígida y robótica, no se puede seguir un supuesto plan de trabajo sin ensayar con los actores, sin improvisar, probar. Si no juego me aburro, no soy Hitchcock, no quiero ir al decorado con todos los planos dibujados, no quiero que los actores sean como maniquíes y se frustren.

—Y se aburran también. Por eso te adoran, se nota en el plató. Nada que ver con la pesadilla que fue trabajar con Shirley Knight.

—O con Fred Astaire. Algún día, la tecnología nos permitirá rodar de forma mucho más libre, menos industrial, sin fichar a la entrada y a la salida, sin que el cine sea como ir a trabajar a una fábrica. Tal y como están planteados los rodajes, encontrar cierta naturalidad es algo milagroso. Sabes que cuando me levanto soy una piltrafa.

—Un guiñapo. Me quiero morir, no valgo nada, todo va a salir mal, estamos rodando una mierda, voy a estrenar una basura pretenciosa, la peor película de la historia… Bla, bla, bla.

—Exagerado, pero así es, Eli. Al rodaje voy deprimido y sin ideas. A partir de las diez y media hablo con Willis, con la *script*, con los actores… A mediodía tengo una idea más o menos clara de cómo voy a resolver la escena, los planos, la interpretación… Los actores comienzan a saber qué hacer y a motivarse de verdad. ¡Pero a la una hay que cortar para ir a comer! Volvemos a las dos. A las tres o a las cuatro tengo el plano perfecto, lo que buscaba, una buena idea, los actores están listos… Y a las seis ya he rodado lo que buscaba, he puesto en escena mi idea. Pero me faltan planos de recurso o quizás primeros planos de los actores.

—Y se acaba la jornada y al día siguiente vuelta a empezar desde cero.

—Ya te lo he contado —dijo Francis sonriendo y sirviéndose más vino.

—No importa.

—Todo esto no se lo puedo explicar a Evans, es imposible. En Paramount me han querido despedir porque ensayo por las mañanas y solo «trabajo» por las tardes. Sin ensayos con los actores no es posible nunca una gran película. Y puedes aprender a dirigir cine en un fin de semana, pero para saber dirigir actores se necesita mucho más que un fin de semana. La frase no es mía, es de Orson Welles. Eli, no me fío mucho de Evans, creo que al final me acabarán echando.

Le sirvió un poco más de pasta, Francis parecía haber recuperado el hambre con el acaloramiento de la conversación y sus confesiones.

—Suceda lo que suceda, seguirás haciendo lo que te gusta. Si no es una película de estudio, harás cine de autor.

—Tengo una familia que alimentar.

—Por favor, no me salgas con frases de patriarca italiano. No te pegan nada y no te las crees ni tú.

—No te pongas así.

—Francis, sabes que no me gusta el tinglado posesivo y machista italiano, sabes perfectamente que me da asco, me repugna.

—Lo sé, cálmate.

—Te voy a confesar algo.

—Adelante.

—Hablé con Diane Keaton en el rodaje. Es una mujer maravillosa.

—Lo sé. Nunca he tenido dudas con ella, es perfecta para el personaje.

—A eso voy. Diane me dijo que yo era como Kay Adams-Corleone, la esposa que no es italiana, la joven mujer blanca privilegiada. Kay tampoco es italiana, ni un verdadero miembro de la familia.

—Decir eso es un poco fuerte, ¿no crees?

—No, no lo es. Para nada. Sabes que es así, Francis. Ella está siempre a un lado, excluida. Francis, nos queremos y somos dos personas adultas, no vamos a negar la realidad.

—¿Y cuál es la realidad?

—Tú tienes tu mundo, y es maravilloso y creativo, y yo el mío. Y a mí me gusta el mío, no te preocupes. Pero tenía que decirte que soy Kay.

—Entonces yo soy Michael.

—Sí, también Al me dijo que el que realmente debería interpretar a Michael Corleone eres tú. Michael piensa que quiere a su familia y

debe protegerla, que es un padre de familia. Pero en el fondo es un hombre solitario. Le gusta la soledad, no le gusta especialmente la gente. Michael es un jefe de familia en su cerebro, pero no en su corazón.

Francis se quedó pensativo mientras llenaba nuevamente las copas con más vino tinto. Eli dio un etéreo trago a su copa y observó a su marido preocupada; le pareció un hombre confuso, agotado. Parecía a punto de desmoronarse.

—Y no pasa nada si esto falla, Francis. Sabremos seguir adelante si la película es un desastre de taquilla y en Hollywood no vuelven a llamarte. Sabes que si tengo que volver a trabajar lo haré, no me iba nada mal con mis diseños. Soy una persona sencilla y me gusta la vida sencilla, eres tú el que piensa a lo grande. Y me gusta que así sea, no te lo reprocho.

—Lo sé. Podría montar una editorial o distribuir cine, o hacerme viticultor en Napa. Podrías diseñar la etiqueta de las botellas.

—Lo haría encantada.

Ella se levantó para traer más pan, a dos manzanas había encontrado una panadería italiana que vendía un exquisito pan con aceitunas negras. Antes de ir a la cocina le dio a su marido un beso largo y sincero en sus labios regordetes. Roman lo vio desde su escondite y le gustó ver a sus padres tan unidos. Quería y admiraba a los dos.

—Eli, lo que más temo en esta vida no es fracasar. Todo el mundo fracasa, es necesario fallar, levantarse y volver a intentarlo. Sin probar y fallar no habría nada nuevo.

—Voy a abrir más vino, es la hora de las frases lapidarias.

—Gracias, amor —dijo Francis sonriendo ante la indirecta de su mujer.

—¿Qué es lo que más temes?

—Temo apagarme, como le pasó a mi padre. La frustración es lo peor que le puede pasar a un hombre, saber que no lo ha conseguido, que otro sí pero él no.

—Los Coppola sois más estadounidenses que italianos, tenéis esa vena tan norteamericana de obsesionaros con el triunfo, el llegar, el terror a ser un perdedor.

—Lo sé, pero quiero hacer todo lo posible por quitarme ese peso de encima. Haré otra cosa y asumiré mi falta de valía si el cine no me quiere.

—¿Que el cine no te quiere? ¿De qué hablas?

—Pueden despedirme y acabar con mi carrera, Eli.

—¿Estás de broma o qué coño te pasa? Bluhdorn confía en ti, Francis. Y te han seleccionado en Cannes, has ganado en San Sebastián, ¡has ganado el maldito Óscar, idiota!

Desde su escondite, Roman vio que su madre se estaba calentando nuevamente mientras abría otra botella de vino tinto. Eleanor no soportaba al Francis lastimero y depresivo, siempre estaba en guardia para cuando aparecía ese Francis que aborrecía con toda su alma.

—Todo eso no significa nada si caes. En Paramount, en Hollywood, puedes ganar un Óscar y ser despedido. Da igual, Eli, no pensemos en eso ahora. Si el cine no me quiere, haré vino, haré ópera, televisión si hace falta.

Eli volvió a besar a su marido, pero esta vez en la frente. Francis palpó su barriga, en donde crecía Sofia. Roman sonrió y volvió

sigilosamente a su cama.

Aquella misma noche, Crazy Joe Gallo esperó a Jerome Johnson en Umberto's Clam House, el exitoso restaurante de blanca fachada situado en un recio edificio rojo típicamente neoyorquino. Todos conocían a Gallo en aquel local en el que el productor Jack Ruddy se había gastado un buen pellizco del presupuesto en comidas, sobre todo en sus célebres almejas y en su deliciosa pasta. Era el mismo restaurante, de decoración sencilla, en el que Coppola descubrió que los esbirros de Colombo le habían secuestrado una furgoneta de producción.

El Umberto's estaba lleno y Gallo pidió su plato favorito de la carta: espaguetis *alle vongole*, con almejas. También un vaso doble con buen vino tinto. Para estos encuentros prefería el local abarrotado. Jerome Johnson, un apuesto y joven negro de estatura media y perilla muy bien recortada, llegó al 132 de Mulberry dieciocho minutos más tarde de la hora acordada. Gallo miró a Johnson, que se sentó frente a él con cara de sepulturero. Fue incapaz de disimular su contrariedad, su mirada era siempre pavorosa.

—Llegas tarde. Los negros siempre llegáis tarde, ¿qué coño os pasa?

—El tráfico. ¿Sabes mucho de negros?

—Bastante, mi familia está haciendo muchos arreglos con vosotros. Pídeme perdón.

—¿Qué?

—No me has pedido perdón, disculpas. Lo puedes decir en italiano. *Mi scusi*. Es fácil.

Gallo apartó su plato con la palma de su mano derecha mientras enrojecía y le vibraban las venas de la frente. De repente, a Johnson le pareció que le habían crecido dos antenas. Uno de los camareros, que había sido testigo de alguno de los numeritos de Gallo, también se percató de su furia mal contenida.

—O lo puedes decir en tu idioma, el de los monos de la selva.

—Oye, si te vas a poner así me largo —dijo Johnson haciendo un amago de levantarse de su silla.

—Pídeme perdón —soltó Gallo impasible.

Tras unos segundos, eternos, por fin cedió.

—Te pido perdón. Perdona. Disculpa. *Mi scusi*. ¿Te vale?

—Me vale. ¿Qué quieres de comer?

—Una hamburguesa.

—Negro, estás en un puto italiano.

—¿Qué me aconsejas?

Se decantaron por los medallones de ternera sobre lecho de *prosciutto* y espinacas. El servicio, como siempre, fue rápido y eficiente. El local estaba hasta la bandera, la barra seguía llena. Johnson masticaba despacio y tenía bastantes buenos modales en la mesa. Gallo pidió otro vaso doble de vino tinto.

—¿Qué tal? —preguntó Gallo observando el plato de Johnson.

—Delicioso.

—Te lo dije. Bien, al grano. ¿Qué has decidido?

—Lo haré.

Gallo sonrió. Mal, a su manera, su sonrisa era más bien un desagradable tic. Se encendió otro pitillo.

—Eres un negro con suerte, un negro guapo y muy rico.

—Un negro que está loco y desesperado.

—Es muchísimo dinero. No será fácil, pero sí seguro. Mis hombres te darán todo el respaldo que necesitas, estarás protegido todo el rato. Te explicaremos todo, paso a paso, te entrenaremos.

—Está bien.

—¿Hablas español?

—Poco.

—Aprende, te vas a Puerto Rico.

—¿No puede ser más cerca?

—¿Quieres morir?

—No.

—Ese es el precio, una nueva vida. Y allí también hay negros, muchos negros.

—Para ya con la broma, Gallo.

—No es ninguna broma, es la verdad. Vas a estar forrado y pasarás desapercibido.

Gallo se llevó la mano derecha y sacó un tríptico turístico y un sobre color salmón. Se los dio a su joven liquidador.

—El adelanto. Irás a San Juan, la capital.

—¿Qué hay allí? —dijo Johnson contando el dinero, mucho dinero, que había en el sobre color salmón.

—Coca barata, putas y playas.

25

Broome Street

Bluhdorn seguía cada paso que daba Evans, y este cada paso que daba Coppola. El loco austriaco, el Führer, tenía un nuevo presidente de Paramount llamado Frank Yablans, un tipo muy inteligente y con aspecto de contable. A Bluhdorn le gustaba porque era brillante y no era ningún niño bien: era hijo de un taxista de Brooklyn y había hecho un trabajo admirable en el Departamento de Marketing de Paramount. Yablans era tan inteligente como amenazador y beligerante. Una mañana, en una de las demenciales peroratas del Loco Charlie en la sala de juntas, se levantó de su silla y le dijo a la cara: «Vas a morir». Todos los reunidos se quedaron anonadados, pero Bluhdorn soltó una bestial carcajada. Yablans conocía su lenguaje, era de los suyos. Como lo había sido su antecesor en el cargo, Stanley R. Jaffe, el que le había gritado a Coppola, el temperamental ejecutivo que casi hace que Brando no entrase en *El padrino* y provocó el falso ataque epiléptico de Coppola.

Su final, su defenestración en Paramount, no sorprendió a casi nadie. A Jaffe se le permitió ser maleducado, brutalmente honesto y abrupto. Pero un día se pasó de listo. Evans y Jaffe discutían sobre qué actriz elegir como protagonista en *Star Spangled Girl*, comedia universitaria en la que dos jóvenes editores izquierdistas se

enamoran inexplicablemente de una muchacha conservadora llamada Amy Cooper. Mientras barajaban las posibles actrices para Amy, Bluhdorn sugirió a Joanna Cameron, una preciosa desconocida que había participado en cutres series de televisión hospitalarias como *Los nuevos médicos* o *Centro médico*. Bluhdorn la había conocido almorzando en el Bistro y pensaba seriamente que aquella bella joven podría ser la próxima Natalie Wood. Al escuchar la propuesta del gran jefe, Jaffe dijo susurrante y con desprecio: «Estamos dirigiendo esta empresa, olvídate de eso». Bluhdorn se quedó callado, no dijo una sola palabra. Un presagio aterrador, escalofriante. Esa misma noche llamó a Evans y le ordenó: «Dile que se disculpe». Lo dijo con la misma aridez y laconismo pirado que el mafioso Gallo a Johnson. Evans, alarmado, lo llamó inmediatamente. «Stanley, esta vez tienes que pedirle perdón», le dijo. «¡Ni hablar!», contestó colérico el ejecutivo.

Solo tres días después le llegó el cese, vació su flamante despacho y Bluhdorn pensó en el perfecto sustituto: Steve Frankfurt, un genio de la publicidad de veintinueve años y director creativo del gigante publicitario Young & Rubicam. Frankfurt había logrado genialidades para los títulos de crédito de *Matar a un ruiseñor* y *Bonnie y Clyde,* y había conocido a Bluhdorn cuando hizo la magistral publicidad de *La semilla del diablo*, en concreto un cartel en el que se leía «Reza por el bebé de Rosemary» y que fue desplegado por Nueva York, incluso en los escalones de la catedral de San Patricio. En su póster para *Goodbye, Columbus* mostraba a Ali MacGraw, futura señora Evans, contemplando un capullo de rosa y la leyenda «La hija de todos los padres es virgen».

Pero Frankfurt le dio calabazas, le dijo que no le interesaba Paramount y que estaba muy contento en Young & Rubicam. Bluhdorn, desesperado, llegó a proponerle, frente a un puesto de perritos calientes que le encantaba, comprar Young & Rubicam. Gran silencio. Bluhdorn masticó su perrito con su acostumbrada dentellada animal. «Charles..., es la segunda agencia de publicidad más grande del mundo», dijo Frankfurt. «No me importa, es un buen negocio. Compro la agencia y te llevo a Paramount.» Pero no pudo convencer a Frankfurt, y su firme negativa facilitó la llegada de Frank Yablans, otro gran talento.

En otra parte de la ciudad y alejados de las conjuras empresariales en la cumbre, Martin Scorsese invitó a Coppola a comer a casa de sus padres, invitación que a Coppola le pareció venida del cielo, un oasis de descanso y de gente de verdad, con la que compartía orígenes italianos, entre tanto trepa y tiburón de Hollywood. Scorsese intuía las presiones por las que estaba pasando su amigo. Incluso llegó a verlo llorar, desesperado, en pleno rodaje, cuando visitó la localización del entierro de Vito Corleone, al noroeste de Queens, en Sunnyside. Al ver lagrimear a un hombre tan robusto, vitalista y apasionado, se preguntó cómo era posible que en Paramount estuviesen machacándolo tanto como para romperlo, para que no pudiese evitar mostrar su desesperación y frustración ante todo un equipo de filmación. También le sorprendió la frialdad con la que Gordon Willis seguía trabajando como si nada. No le gustó lo que vio, los rostros de Pacino y de Duvall eran de cansancio y de mucha tensión acumulada. Martin entendía bien a Francis, él a veces también tenía ganas de romperse ante su gente, como en el rodaje de *¿Quién llama a mi puerta?*, su ópera prima y rodada con muy pocos

medios, una pesada cámara Mitchell BNC y una Eclair NPR más ligera.

En aquella precaria película de Martin aparecía, al final, su madre, Catherine Scorsese, actriz aficionada en su juventud. Hacía de la madre de Harvey Keitel, un joven y desconocido actor que había aparecido, sin acreditar, en *Reflejos en un ojo dorado*. En la película de su hijo, Catherine hacía lo que estaba haciendo en ese momento: cocinar y servir la comida, un delicioso almuerzo que no iba a cambiar las cosas, pero sí ayudaría a Francis a olvidarse de su agotador rodaje durante unas horas.

Y realmente lo consiguió. Catherine, que usaba unas enormes gafas de grueso cristal, se había hecho el pelo y la manicura para recibir a su invitado. «Martin, trae a Francis, un director que ha ganado el Óscar tiene que tener muy buenos contactos», dijo sin inmutarse, como si fuese una representante, cuando su hijo director le propuso llevarlo a comer a casa. Mientras servía su famoso pollo al limón en una vieja mesa adornada con un mantel de plástico muy humilde, mamá Scorsese no paraba de hablar con Francis, que la observaba fascinado entre el sonrojo y a la vez el orgullo de Martin y su padre Charles, un hombre de mirada bonachona, callado y que llevaba un modelo de gafas muy parecido al de su mujer. Martin había heredado sus pobladas cejas negras.

—¿Cuántos días tienes para filmar, Francis? —preguntó Catherine Scorsese.

—Cien días.

—¿Sólo cien? No es suficiente.

—¡Mamá, no lo asustes! —le regañó su hijo Martin.

En ese momento, Coppola sacó del bolsillo derecho de su amplia chaqueta vaquera una grabadora Philips que colocó sobre la mesa de los Scorsese.

—¿Qué es ese trasto? —preguntó nuevamente Catherine.

—Es una grabadora.

—¿Nos vas a hacer una entrevista? Te puedo cantar «Arrivederci Roma», no desafino.

Tras soltar una sana carcajada, Francis explicó el porqué de la grabadora.

—No, es para grabaros mientras hablamos, quiero registrar el acento italoamericano. Les puede servir a algunos de mis actores.

—Buena idea, Francis —dijo Scorsese.

—¿Le molesta que lo haga? —preguntó Coppola a los padres de su amigo.

—En absoluto, muchacho —dijo Charles Scorsese.

—Adelante.

Coppola apretó el «play» de la grabadora.

—¿No dices «probando, probando, un, dos, tres»? —preguntó Catherine.

—No es necesario, mamá —dijo Martin.

—Pero si no tiene micrófono…

—Está incorporado, no se preocupe —la tranquilizó Coppola.

Scorsese sirvió más vino tinto en la copa de Francis y en la de su padre.

—Francis, tenías que haber elegido a Richard Conte —dijo Catherine.

—Lo elegí, hace de Barzini, y está estupendo —dijo Coppola muerto de risa ante el nuevo descaro de Catherine.

—¡Conte como el padrino!

—Mujer, por Dios, no seas ignorante —dijo lacónico su marido.

—¿Qué sabrás tú? Richard Conte es de sangre italiana, Brando no. Y Conte tiene más años que Brando, no necesita maquillaje. Estaba estupendo en *Yo creo en ti*, con James Stewart.

—Y en *Odio entre hermanos*, también sobre la mafia —matizó su cinéfilo hijo.

—No es bueno hacer películas sobre la mafia —dijo Catherine cortando el pollo al limón y sirviéndolo en cuatro platos de cristal con detalles florales.

—¿Por qué, mamá?

—Por la imagen que da al mundo de nosotros.

—¿Nosotros? ¿Eres gánster y no lo sabemos, mamá? ¡Como Shelley Winters en *Mamá sangrienta*! —gritó Scorsese entre escandalosas risotadas.

Coppola acompañó a su amigo con otra carcajada y observó cómo la madre de Scorsese se ponía colorada, no sabía si de ira o de vergüenza.

—No seas idiota, Marty, ya sabes a lo que me refiero. El Nueva York de las películas de gánsteres es feo, Francis. Nueva York era como una gran casa, una casa gigante. La gente solía dejar las puertas abiertas, como en los pueblos de Italia. Y uno podía entrar en cualquier casa.

—¿En serio?

—Como lo oyes, Francis. Si no te gustaba la salsa que preparaba tu madre o se le había quemado la lasaña, bajabas las escaleras, entrabas en casa de la vecina que sabía cocinar, te sentaban a su

mesa y comías. Muchas mujeres aprendieron así a cocinar, por no ser humilladas ante todos en el barrio.

Francis soltó otra gran carcajada mientras masticaba, deleitado y feliz, completamente evadido de sus presiones, el exquisito pollo al limón de mamá Scorsese.

—Éramos una gran familia. Ahora es diferente.

—*Signora* Scorsese, ¿cuál es el truco para hacer este pollo? Quiero cocinarlo para Eleanor y los niños.

—Es muy sencillo, a Marty también le sale muy bien. El truco consiste en ahogar al pollo en zumo de limón. No te cortes, hasta arriba.

—Algún día montaré un restaurante e incluiré en la carta el pollo a la *signora* Scorsese.

—Mejor Catherine —dijo orgullosa ante las risas de Francis y Martin y el habitual silencio resignado de Charles.

—¿Tiene apuntada la receta, un libro de recetas? —preguntó Coppola.

—Poca cosa, quizás algún dulce complicado. Lo hago casi todo de memoria, mi madre nunca usaba recetas. Antes todos lo hacían así, jamás medían las cantidades. Si salía bueno, salía bueno. Si no, ¡mala suerte!

Más carcajadas, otro trozo de pollo, patatas asadas, más vino, *frittelle di mele* de postre, anisete… Aquel luminoso y cálido día con los Scorsese fue para Coppola como una dormidera que le hizo olvidarse de los problemas que todavía tenía que solucionar, todos los frentes abiertos con Paramount, su equipo, hasta de su esposa cuando se ponía insoportable en casa. Aquella deliciosa comida y aquella estupenda mujer, tan enérgica, descarada, parlanchina y

llena de vida, le recordaron a Coppola que había olvidado que existía otro mundo, el de verdad, además de los despachos del maldito Hollywood y un rodaje lleno de tensión, prisas y egos.

Al final de la velada, Charles hizo un delicioso expreso y Catherine le dijo a Francis que la pizza, que le salía exquisita, siempre la cortaba con tijeras, nunca con cuchillo. Y así no se rayaba la bandeja. También le enumeró los platos especiales de los días de fiesta en casa de los Scorsese, como la pasta con salsa de anchoas del día de San José o las tortitas con harina de garbanzo de Santa Lucía. Por supuesto, estaba invitado siempre que volviera a Nueva York. Francis se lo agradeció, se despidió con un honesto y cálido abrazo, y dio un paseo con Marty por Little Italy. En la caminata, Coppola, que se encendió un largo habano, tuvo que volver a la realidad ante la curiosidad y las muchas preguntas de su amigo. Su mente tuvo que regresar a la condenada realidad de Evans, de Bluhdorn y de las intrigas palaciegas en Paramount.

—El ambiente en el set es caótico. Seguramente por mi culpa.

—¿Por qué lo dices?

—Para empezar, el guion tiene ciento sesenta y tres páginas, que es una barbaridad para una película estándar de los estudios.

—Sí, son como cuarenta páginas de más.

—Y mi guía en el rodaje es la novela de Puzo más que el guion. Y encima Gordon Willis es un gilipollas.

—¿En qué sentido?

—Es un obseso de la marca para la luz y me dice que no estoy usando bien a mis actores, no me jodas. Suma a eso el motín de mi montador, el *playboy* de Evans, el pirado de Bluhdorn… No creo a

estas alturas que me echen, el problema es que Evans todavía no cree en Brando, ¡dice que no se le entiende al hablar!

—¿Tú crees en él?

—Está haciendo un trabajo sencillamente increíble, va a volver a lo grande.

—Pues que le follen a Evans.

Continuaron caminando por el barrio italiano. Francis se fijó en el fabuloso escaparate de una juguetería, su perdición. Detrás del gran cristal observó dos fastuosos trenes eléctricos, peluches muy realistas, juegos de mesa de Disney, la increíble reproducción de un módulo lunar, un robot parecido a Robby, el de *Planeta prohibido*, calculadoras, magnetófonos, cámaras de Super 8, el View-Master, el visualizador de discos con imágenes estereoscópicas, muñecos de Batman y Superman, un fuerte con sus indios y vaqueros, soldados y sus tanques, barcos y aviones, juegos de construcción de Mattel, un juego de magia, decenas de coches en miniatura... El cierre dominical de la juguetería le evitó a Francis entrar a comprar, a gastar más de lo que debía, como siempre. Martin notó su fascinación, le brillaban los ojos, era un crío con el cuerpo de un hombre joven, algo patizambo y con sobrepeso.

A dos manzanas, en un viejo café de Broome Street, tomaron el último expresso. En el hilo musical sonaba «Ain't That a Kick in the Head», de Dean Martin.

—Me siento como cuando llegaba el domingo y al día siguiente tenías que volver al colegio. Tengo otra vez esa sensación, a veces me cuesta hasta respirar, he de ir al baño porque se me revuelven las tripas. Me cago de miedo.

—No es justo que tengas esa sensación, ni es justo ni es sano.

—Lo sé, joder, soy un privilegiado, no debería quejarme.

—Debes quejarte, pero aprovechar la oportunidad, sé que es difícil. Lo harás bien, Francis, lo conseguirás. Y hay mucho en juego, para todos.

—¿A qué te refieres con «todos»?

Martin le explicó que hablaba de toda la nueva generación que estaba llamando a las puertas de los grandes estudios, la primera generación que había podido ir a una escuela de cine pero que se encontraba con las puertas igualmente cerradas a cal y canto, celosamente custodiadas por veteranos que seguían trabajando como funcionarios, con el piloto automático puesto y enchufando a familiares; gremios casi mafiosos, intocables. Coppola era el primero de la clase, el tipo que había conseguido ir a una escuela de cine, abandonarla y escribir guiones para un estudio de Hollywood. Era la envidia de «todos», de su generación, la de los *baby boomers*, no podía fallarles, no podía permitir que lo echaran. Tal era la responsabilidad que tenía encima. ¡Más de la que imaginaba! Todavía más grande y pesada, iba más allá de su carrera. Si lo echaban y lo sustituían por un Arthur Penn o un Elia Kazan, los echaban a «todos». Las puertas volverían a cerrarse y con doble candado.

Coppola le contestó a su amigo que no podía cargar con semejante responsabilidad y recordó que él había tenido la gran fortuna de ser elegido para *El padrino*, pero que el cine que quería hacer era como el de Polanski, como *El cuchillo en el agua*, que a su manera había homenajeado en *Demencia 13*. «¡Mi primer hijo se llama Roman, maldita sea!» También que era el momento de cambiarlo todo y que ellos iban a ser la generación encargada de hacerlo posible, no podía

ser de otra manera, tarde o temprano. Martin le dio la razón y le confesó que quizás todo había empezado con Cassavetes. «Cuando vi *Faces,* lo primero que pensé fue: si él puede, yo también. Y eso fue valiosísimo, y seguro que decenas de jóvenes pensaron lo mismo al verla.» Cuarenta mil dólares, una cámara de 16 mm, actores amigos, improvisación, equipo mínimo, rodaje en las calles de Nueva York. Scorsese, que se había pasado días y noches montando el documental *Woodstock*, por fin iba a trabajar para el productor Roger Corman, amigo de Francis. Rodaría, por encargo, *El tren de Bertha*, con la preciosa Barbara Hershey. Francis le dio pocos consejos para el rodaje porque respetaba y admiraba a Martin, pero le recordó uno de los maravillosos lemas de Corman cuando no tiene un puñetero dólar: «No pidas permiso, no te lo darán, ¡rueda!».

Rieron, fumaron, pidieron licor, les apetecía una copa. Apostaron por el Nocino, licor típico de la tradición modenesa, hecho con nueces. Estaba delicioso. Emborrachaba rápido. ¿Por qué, con todas las dudas sobre su despido y su futuro en la industria, Francis todavía estaba seguro de que el cine estadounidense iba a encontrar nuevos espectadores y además iba a cambiar de forma revolucionaria?

—¡¿Por qué?! —preguntó Martin, intrigado.

—Porque los malos ya no son tan malos ni los buenos son tan buenos. Porque los malos son personas. Porque les vamos a dar una Norteamérica oscura y real. Auténtica.

—¿Hablas de Corleone?

—Y de Bonnie y Clyde. Y de los tipos que tú conoces, los de las bandas callejeras.

—Hablas de la ambigüedad moral.

—Hablo de que estamos carbonizando Vietnam en directo y nos vamos a cargar a los héroes estadounidenses. A todos, uno detrás de otro.

Scorsese se quedó mudo, raro en él, durante minutos. De fondo sonaba Renato Carosone. «*Tu vuo' fa' l'americano, 'Mericano, 'mericano, Sient'a mme chi t' 'o ffa fa'?*» Degustó el licor italiano, no podía ocultar su admiración y respeto por su amigo.

—Francis, en serio, creo que todos te necesitamos y te admiramos.

—Y yo insisto, Martin: ¿quiénes sois todos?

—Amigos. De Niro, De Palma, Paul Schrader… ¿Sigo?

—No, no, entiendo.

—Francis, eres famoso por aparecer en una oficina, sentarte delante de un productor y convencerlo de que se va a forrar con tu película y conseguir la pasta. Yo no tengo ese talento.

—No es como lo dices, no es tan sencillo.

—Parecido.

—Parecido, sí —dijo Coppola sonriendo como un niño travieso antes de provocar otra carcajada de Scorsese que escuchó todo el local, plagado de italoamericanos.

—Tu ventaja y a la vez tu drama, Francis, es que eres un mercader y un artista.

—Creo que nadie me ha definido mejor.

Martin estaba embalado. El camarero, que trajo más Nocino, lo escuchaba fascinado. Parecía actor, era un tipo cuadrado, de generoso bigote, tenía un aire a Burt Reynolds.

—Los ingleses del Free Cinema están haciendo películas alucinantes, libres, casi terroristas, pero su cine se basa en la lucha de clases. La nuestra es una lucha de poder, somos norteamericanos,

Francis, y no lo podemos evitar. Además, el poder es un tema que te fascina. Casi tanto como los juguetes.

—Tengo mi teoría sobre mi fascinación por los juguetes y su relación con mi fascinación por el cine. Quizás un loquero tenga otra, pero creo que es lógica.

—Me interesa.

—Cuando éramos niños íbamos al cine y aquella experiencia no tenía nada que ver con la de ir hoy al cine. Sobre todo para nosotros, que ya conocemos todos los trucos. Ver una película tenía un poder bestial, aquello no se podía comprar con dinero, de niño ESTABAS en la película, no había discusión. Te metías en *Las mil y una noches* y no dudabas, ni por un maldito segundo, de que lo que veías era real. Estabas allí, con Abu. Envidio al Francis niño, no volverá a existir. Y eso es tristísimo, aunque natural.

—Los asombros de la infancia caducan.

—Me gusta comprar juguetes. A veces, sin que me vea Eleanor o mis hijos, hasta he intentado jugar con ellos, una locura.

—No, no lo es. Todos lo hemos intentado.

—«Intentado» es la palabra porque es absurdo. Los adultos perdemos esos asombros de los que hablas, perdemos la capacidad de introducirnos, de forma demencial, en el mundo de nuestros juguetes. Y nuestra bañera deja de ser el océano de nuestro barquito de plástico. Se convierten en… objetos. Y creo, Martin, que por eso hacemos cine, queremos seguir jugando en nuestra habitación pero en un plató y con un equipo de cien malditas personas a nuestras malditas órdenes.

—El cine, dibujarlo, rodarlo, montarlo, conserva algo de la entrega chiflada a los juguetes que tiene un crío. Yo con una gran película

vuelvo a ser ese niño, me meto dentro aunque me sepa los trucos. Si es muy buena, los trucos que manejamos desaparecen de mi cabeza. Y solo cuando se encienden las luces de la sala vuelvo a ser un adulto.

—¡Eso es muy hermoso!

—Y por eso creo que más que niños somos magos. Hacemos magia, trucos, tú mismo acabas de hablar de trucos. Si lo piensas, el buen cine es saber usarlos. ¿Qué es un encadenado, un fundido, un zoom, un *travelling*...? Trucos. Y nuestros espectadores se los tragan. Y no olvides que el gran pionero del cine era mago y juguetero.

—Méliès —dijo Coppola sin ser capaz de disimular su tremenda emoción al escuchar a su amigo.

—Y acabó en la ruina.

26

Columbus Circle

Albert S. Ruddy fue invitado personalmente por Joe Colombo a asistir a la gran *manifestación* de la Liga Italoamericana del 28 de junio de 1971 en Columbus Circle. Colombo hablaría a su gente ante la estatua de otro Colombo: Cristoforo Colombo en italiano, Cristóbal Colón en español, Christopher Columbus en inglés. Pero ese día las masas no fueron las esperadas ni Ruddy se presentó. A pocas manzanas del lugar, Francis Ford Coppola debía rodar algunos de los asesinatos que Michael Corleone ordena al final de la película.

Aquel día, el resto de las familias de la mafia de Nueva York dieron una orden a los italoamericanos de la ciudad: no debían abandonar sus negocios, no debían acudir a la concentración del populista y endiosado Joe Colombo. Finalmente, lo hicieron unas cinco mil personas, muchas de ellas ataviadas con gorras de béisbol y sombreros de paja con la bandera de Italia y el escudo de la Liga. Rodeados de banderines y pancartas reivindicativas, aplaudieron y gritaron a Colombo, el presidente, vestido con un lustroso polo blanco de manga corta y un elegante pantalón gris de pinzas. Pletórico, dio las manos a sus seguidores, sonrió y saludó a las cámaras, se presentó con ganas de repartir nuevamente contra el FBI y la policía de Nueva York, como un Luther King, un Kennedy, un

Hoffa, un Pantera Negra a la italiana. «¡Joe, Joe, Joe, Joe!», gritaban.

Entre la multitud, y ataviado con una cámara de película Bolex de 16 milímetros y su correspondiente acreditación de prensa, el joven negro Jerome Johnson, vestido con una camisa de verano de color claro, se acercó a Colombo, soltó su cámara, le apuntó con una pistola automática de 7,65 pulgadas y le disparó en la cabeza. Y todo ante una gran escolta policial. Los gritos de admiración y júbilo se tornaron alaridos de terror cuando los testigos más cercanos vieron estallar la cabeza de Colombo, que cayó cerca de la estatua de Colón creando un gran charco de sangre. La confusión era absoluta en la plaza, decenas de asistentes a la concentración corrían aterrados, gritaban, lloraban de miedo, se chocaban, algunos cayeron al sucio asfalto. Una mujer mayor perdió su peluca, que fue pisoteada por la multitud, y un niño de seis años, aterrado, perdió a su madre durante unos cuantos segundos.

«¡Han disparado a Joe!», «¡El negro, el negro!», «¡Han matado a Colombo!», «¡Asesino!». Ante la confusión, Johnson intentó zafarse de los que le rodeaban y escapar. Era rápido, fuerte y delgado, intentó eludir a la policía por donde le indicaron sus cómplices, los hombres de Gallo que le cubrían. Dirección Broadway. Pero enseguida fue interceptado y placado por la policía. «¡Lo tienen!», «¡El negro, el negro!». Pocos segundos después, se oyó otro disparo. Y más gritos, alaridos de terror, lloros. A pesar de los muchos policías que rodeaban a Johnson, este fue ejecutado por uno de los hombres de Gallo. El ejecutor ejecutado al instante, ese era el oscuro y traicionero plan de Crazy Joe para librarse de Johnson. Adiós Puerto Rico, adiós a las playas, las fulanas y la coca. La muerte de

aquel pobre desgraciado fue un asesinato que parecía homenajear al de Lee Harvey Oswald, otro pobre desgraciado, a manos de Jack Ruby, íntimo de los hermanos Campisi, relacionados con el capo Carlos Marcello.

En ese mismo momento, Coppola estaba rodando el asesinato de Carmine Cuneo, vestido de esmoquin blanco, pajarita negra y flor en la solapa, y sorprendido por Willi Cicci, que traba una puerta giratoria con él dentro antes de pegarle cinco tiros mortales con una mirada fría y casi demoníaca.

Tras ser conducido al hospital más cercano, Colombo entró en coma. Era el principio del final de una familia mafiosa y el de la absurda Liga Italoamericana que tantos problemas había creado a Paramount, Evans, Ruddy y Coppola. Aquella mañana empezaba una guerra entre familias como la de *El padrino*. Pero esta iba a ser muy real, con disparos, balas, sangre y cadáveres de verdad. El mayor obstáculo para Paramount, el mafioso que había extorsionado al estudio durante meses, había desaparecido del mapa disparado por un liquidador que llevaba en su mano una cámara de cine. Y, para colmo, le había disparado en el mismo lugar en el que se levantaba el rascacielos de Gulf+Western, dueños de Paramount Pictures. Todo parecía una elaborada y macabra broma escrita por un ocurrente guionista de Hollywood.

Ruddy, nervioso tras hablar con uno de sus contactos en la mafia, le dio la noticia a Coppola mientras rodaba las escenas de la matanza final.

—Francis, han atentado contra Colombo.

—¿Qué?

—Le han disparado. Y luego han disparado al ejecutor.

—¿Los dos muertos?

—Colombo muy grave. El otro está muerto, un negro.

—Joder.

—No sé si esto afectará a la película.

—Todo lo contrario, Al.

—¿Por qué?

—¿Qué decíamos antes de empezar a rodar? «Estos tíos de la mafia ya no van por ahí disparándose los unos a los otros, quizás la película no sea creíble.» Pues ahí lo tienes. Es una buena noticia para nosotros.

A Ruddy le sorprendió la gélida forma con la que Coppola soltó aquello, no le pegaba nada.

Esa semana, en Mulholland Drive, Brando leyó fascinado todo sobre el atentado contra Colombo. Johnson se había hecho pasar por un reportero con una cámara que había alquilado en Cambridge, Massachusetts, el fin de semana anterior. Ni siquiera la había comprado, el muy desgraciado. Les había explicado a sus amigos en Nueva Inglaterra que iba a hacer un documental sobre Estados Unidos y la guerra de Vietnam, y salió de Cambridge el domingo 27 de junio, un día antes del atentado, con una mujer blanca, la cámara y hasta un mono en una jaula. A Brando le fascinó el elemento mono en la historia. Johnson había comprado el animal en la calle como regalo para su anfitriona de Massachusetts, pero ella rechazó el regalo y a Johnson no se le ocurrió otra cosa que llevar el mono a Nueva York, donde iba dispuesto a atentar contra uno de los jefes mafiosos de la ciudad. Además, según el *New York Times*, la policía no dio explicación alguna de cómo Johnson se deshizo de su cámara de cine antes de disparar y había recuperado el estuche de esta. En su

interior encontraron cuatro certificados de la Asociación Nacional del Rifle. Todo era muy extraño, aunque a esas alturas en Estados Unidos nadie se escandalizaba ante asesinatos tan turbios y oscuros.

Poco más tarde se publicó que Colombo estaba robando donaciones para su Liga y que se estaba exhibiendo y promocionando como Al Capone en sus tiempos. De forma traicionera y muy poco leal, tenía planeada hasta una nueva concentración frente al edificio de Gulf+Western para protestar contra *El padrino* y el estereotipo italoamericano. Y eso después de haber pactado con Albert S. Ruddy y con Carlo Gambino que dejaría en paz a Paramount Pictures.

Aquella tórrida tarde en Mulholland, rodeado de los periódicos y revistas que había encargado comprar, Brando disfrutó de un atardecer especialmente aparatoso, casi parecía falso, como recreado en un plató de Hollywood. El barrio acogía a un nuevo vecino: Jack Nicholson. El actor había comprado una casa pegada a la de Brando porque lo admiraba desde niño y ahora soñaba con ser su vecino y su amigo. Nicholson quiso dedicarse a la interpretación por Brando y ahora no solo era un actor, sino una estrella de Hollywood con mansión y piscina en Mulholland. Jack iba a compartir la casa con su novia Michelle Phillips, del grupo The Mamas & The Papas. Ella, una rubia preciosa y talentosa, venía de sufrir un terrible matrimonio con el drogadicto, alcohólico, violento e irascible Dennis Hopper, casualmente el director de la película que había convertido a Nicholson en una celebridad: *Easy Rider*.

En las siguientes semanas, Coppola y su equipo cumplieron con el plan de rodaje sin grandes altibajos ni accidentes, aunque siempre bajo una gran presión por parte del estudio. La escena del bautizo se

rodó en la antigua catedral de San Patricio, en el 264 de Mulberry, y el bebé bautizado era la pequeña Sofia Coppola. Su madre, Eleanor, la observaba preocupada muy de cerca, apostada sobre una de las grandes columnas del templo. Pensaba que Diane Keaton no estaba cogiendo bien a Sofia y podía dañar su pequeño y delicado cuello. Los exteriores del bautizo se rodaron en la iglesia de San Joaquín y Santa Ana, en Staten Island.

El único momento del rodaje en el que Coppola pudo trabajar realmente tranquilo, sin ser acosado por Evans y Paramount, fue en Italia. En aquellas tierras, como Michael Corleone, Francis se encontró con sus antepasados y disfrutó de la amabilidad de los lugareños y del vino, de los *arancini*, la *cassata*, sus vinos, sus deliciosos panes con aceite, quesos, aceitunas, pimientos fritos, tomates, embutidos… Coppola fue muy feliz en Forza d'Agrò, en Messina, en Corleone y en el Castello degli Schiavi, una joya de la arquitectura barroca siciliana enclavado en Fiumefreddo di Sicilia, Catania. Allí el equipo recreó la villa de Don Tommasino. Usado para celebrar bodas y reuniones de negocios, tres años antes el castillo había sido elegido por Pier Paolo Pasolini para rodar algunas escenas del telefilm *Orgía*.

En la iglesia de Savoca se rodaron las escenas de la boda entre Michael y Apollonia, interpretada por una bella romana elegida por casting y llamada Simonetta Stefanelli. A Coppola le arrobaba aquella muchacha de solo diecisiete años. No tanto a Al Pacino, que casi no le dirigió la palabra en el rodaje, solo lo justo. Fue un total acierto porque su interpretación, delicada, se basó en las miradas, era casi como rodar el cine mudo que a Coppola le fascinaba.

El contraste con este cine mudo lo dio una escena que no estaba en el guion de Puzo y Coppola, que pensó que a la película le faltaba una conversación que aproximara a Vito y su hijo, el heredero, un texto y una escena que los uniera de una manera tan emocional como en lo que se refiere al poder que hereda Michael. Y pensó inmediatamente en Robert Towne, amigo desde los locos años de Roger Corman. Towne también conocía a Robert Evans, había debutado en el disparate de Corman *La última mujer sobre la Tierra* y ya era reconocido en la industria por haber mejorado notablemente el guion de *Bonnie y Clyde*. Aceptó de inmediato y lo hizo principalmente por dinero, que necesitaba para financiar sus gastos mientras escribía *Chinatown*, una película de detectives, también de época, para su amigo Jack Nicholson. Cenando en el Dominick's, en West Hollywood, le contó a Evans que estaba trabajando en *Chinatown,* y el productor le dijo: «Quiero historias de amor. Las mujeres quieren historias de amor y las mujeres llevan a sus novios y maridos a verlas. Y eso son dos entradas. Sé de lo que hablo, Towne. Soy el hombre que más mujeres ha dejado embarazadas en la historia. ¿Y sabes cómo? Con *Love Story*».

Towne voló a Nueva York para escribir la escena entre Vito y Michael, una escena de resumen que Coppola sabía que era fundamental. Coppola lo recibió muy atentamente, admiraba a Towne. Lo sentó en la sala de proyección de Paramount y le mostró aproximadamente una hora de *El padrino*. Cuando se encendieron las luces de la sala, Coppola se acercó y se sentó a su lado. Towne estaba emocionado y no era un hombre especialmente emocional. Y había venido a ayudar a un colega, pero también a cobrar un cheque. Towne encendió un purito y se quedó unos segundos observando la

pantalla en blanco. Cuando miró a su amigo Francis descubrió, alarmado, el rostro de un hombre cansado y prematuramente envejecido.

—Francis, esto es sencillamente… increíble. Deberías estar orgulloso. ¡Y más alegre!

—Gracias. Lo intento.

—¿Qué necesitas exactamente?

—Estoy a punto de quedarme sin Brando, necesito urgentemente mejorar la escena en la que le da sus últimos consejos a Michael. En fin, dejar claro que le cede la corona y hacerlo de forma elegante. Ahora en el guion es demasiado explícito, necesito algo metafórico, más sutil.

—Cuenta con ello.

En Nueva York, Towne también habló con Al Pacino y Marlon Brando sobre cómo veían ellos la escena. Pacino le pareció un hombre tímido y hasta huraño para su juventud y su talento, y le impresionó la tremenda calidez humana y los pocos aires de divo de Brando, que le dijo: «Me gustaría que Vito no tuviera tantas dificultades para expresarse, está hablando con su hijo, le va a contar la verdad, debería saber perfectamente lo que tiene que decir».

Esa misma noche Towne regresó a su hotel, pidió un par de bocadillos y estuvo escribiendo desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana. «He trabajado toda mi vida por el bienestar de mi familia, y siempre me he negado a ser un muñeco movido por los hilos de los poderosos. Contigo tenía otros proyectos, Michael. Pensaba que algún día podrías llegar a mover esos hilos. Senador Corleone, gobernador Corleone, o más.» En aquellas palabras había una clara referencia a la famosa portada de la novela de Puzo y

quizás un recuerdo al padre de Towne, Lou, un tendero que acabó haciendo una fortuna como promotor inmobiliario. Su familia, instalada en Brentwood, California, era una familia bien y él la oveja negra, un joven que, como Michael, no quería saber nada del próspero negocio familiar. «Escribe de lo que sabes», como dicen algunos manuales.

Así lo hizo Towne, al que también le ayudó la novela para la fundamental escena que le pedía Coppola. Puzo había escrito lo siguiente: «Estaba decidido a seguir los pasos de su padre. Lucharía por sus hijos, por su familia, por su mundo. Pero sus hijos crecerían en un mundo diferente. Serían médicos, artistas, científicos. Gobernadores. Presidentes. Lo que quisieran. Procuraría que se integraran en la sociedad, pero él, padre poderoso y prudente, procuraría no perder de vista esa sociedad».

Towne había logrado, sin saberlo, otro milagro. En la novela y en el primer guion, Michael rechazaba a Vito o permanecía muy distante con su padre, sobre todo en las primeras escenas. En una de ellas, en la visita al moribundo *consigliere* Genco, que fue eliminada en montaje, Vito hasta despreciaba las medallas que su hijo había logrado heroicamente en la guerra, y Michael no era capaz ni de mirar a su padre a la cara por el tremendo rechazo que le provocaba. Vito tampoco aceptaba que Michael fuese el ejecutor de sus enemigos, ni que fuese finalmente el heredero del imperio Corleone. Pero con el fabuloso texto de Towne todo cambiaba, aquellos excelentes diálogos rezumaban amor. Michael ya no rechaza a su padre y lo admira, lo protege, le quiere. Los dos se quieren y se respetan como nunca.

Sin pegar ojo, a las seis y media de la mañana, Francis recogió a Towne en una camioneta. Llevaba detrás el capazo de su hija Sofia, que observó a Towne unos segundos y después se centró en las manchas del sucio techo del vehículo. Towne estaba acostumbrado a pasar noches en vela escribiendo, pero Coppola tenía un aspecto lamentable, ojeras, el pelo enmarañado. A pesar de la hora, ya hacía calor en Nueva York. Se dirigieron a Staten Island y durante muchos minutos no se dijeron una palabra. Todo lo que se escuchaba en la furgoneta era algún puchero de la pequeña Sofia.

—¿Tuviste suerte? —preguntó Francis sin volverse, ensimismado en la no muy atestada carretera.

—Creo que sí —respondió mostrando su portapapeles.

—Léelo en voz alta.

Towne abrió el portapapeles, sacó la escena y se dispuso a leer. «Mira, Barzini irá contra ti primero. Te invitará a una reunión con alguien de tu absoluta confianza, garantizando tu seguridad. Y en ese encuentro serás asesinado. Ahora me gusta el vino más que nunca. Y estoy bebiendo demasiado.» Cuando acabó, Francis lucía una sonrisa de oreja a oreja.

—Sí, eso es bueno. Realmente bueno. Vamos a enseñárselo a Marlon y a Al. Primero a Al.

Pacino estaba encantado con el texto, le pareció que con aquel diálogo su personaje y la relación que tenía con su padre se explicaban y enriquecían de forma magistral. Después fueron a ver a Brando, que los esperó en la sala de maquillaje. Lo estaban envejeciendo, como cada jornada.

—Marlon, tenemos la escena con Michael —dijo Coppola.

—¿Qué tal?

—A mí me encanta, te dejo con Robert.

Francis salió pitando de la sala de maquillaje y Towne se sintió usado por él, en medio de una encerrona. Brando miró a Towne desde el gran espejo de maquillaje, su barba desaliñada, su aspecto desaseado y de haber dormido muy poco.

—¿Me la puedes leer? —le preguntó a Towne mientras el amable y genial maquillador Dick Smith retocaba su cara.

—¿Yo contigo? ¿Hago de Michael?

—No, no, léeme los dos personajes.

Towne estaba nervioso, muy intimidado, también cabreado. ¡Leer ante Marlon Brando! «¿Por qué no lo lee él?, yo soy un escritor», pensó. Así que leyó pero sin actuar, como si alguien le leyera a Brando un telegrama. «Mira, Barzini irá contra ti primero. Te invitará a una reunión con alguien de tu absoluta confianza...» Brando miró y sonrió a Dick, que le devolvió una sonrisa cómplice. Cuando Towne acabó, y tras una larga pausa, Marlon dijo: «Léelo de nuevo». Confuso, obedeció y Towne leyó igual, de forma telegráfica.

—No está mal... Dime una cosa, Robert.

—Dime, Marlon —dijo Towne.

—¿Por qué no dice nada sobre Fredo?

—Porque no sabe qué decir sobre él en ese momento.

—Vale.

Towne se sentó y ojeó una revista. Brando repasó cada frase y coma del discurso. Al final sí diría algo sobre Fredo, pero muy poco.

—¿Te importaría venir al set? —le preguntó a Towne.

—Ningún problema.

En el set todo fue sobre ruedas con la excepción de que Brando no memorizó su diálogo. Hizo que se lo escribieran en cartulinas y en

grandes letras. Robert Duvall y Al Pacino le ayudaron a leerlas cómodamente. Francis se sintió muy aliviado al ver el resultado final, la escena funcionaba. Se lo agradeció a Towne sin saber que había leído como un telegrafista ante Brando. En las siguientes semanas, Towne fue testigo de las excentricidades de su tocayo Robert Evans, que aparecía en la sala de proyección de su mansión atiborrado a calmantes y anfetaminas por su terrible ciática. Un tipo le pinchaba todas las mañanas y su mayordomo, un fulano excesivamente almidonado, lo llevaba a la sala de proyección en su camilla de hospital. En la sala lo esperaban Coppola, Towne, el director de casting Fred Roos y el productor Gray Frederickson, y su actitud era irritante, tarareaba alguna tonada hasta que se apagaban las luces y no se quitaba el dedo pulgar de la boca en toda la proyección.

Coppola animó a Towne a quedarse más tiempo con él en el rodaje y sobre todo en el montaje, para que le diese su opinión.

—Quédate, me fío mucho de tu criterio, quédate como asesor.

—Te lo agradezco, pero tengo que volver a Los Ángeles, al guion de mi película de detectives para Nicholson.

—Mucha suerte.

—La voy a necesitar, llevo escrito demasiado, es un texto desmesurado.

—Por cierto, finalmente te van a pagar tres mil por el trabajo.

—Muchas gracias, Francis.

Coppola estaba nuevamente nervioso. Tenía que decirle algo antes de despedirse de él, pero no sabía cómo hacerlo. Lo soltó incómodo y de forma algo acelerada y torpe.

—Oye, eh…, ¿quieres aparecer en los créditos?

—Me basta con un agradecimiento si ganas el Óscar.

—Prometido —dijo Francis tranquilizado y sonriente.

La despedida de Brando, la muerte de Vito en el huerto junto a su nieto, no fue nada fácil de rodar. No había tiempo, pero Coppola necesitaba rodarla, necesitaba a Vito muerto, fulminado en aquel huerto. Al Ruddy le dijo que era imposible.

—No se puede hacer, Francis, no hay tiempo.

—Necesito hacerla, necesito que la gente vea morir al Don.

—Basta con el entierro, en el cementerio, una elipsis.

—No, no, no, esto lo tengo que rodar. Tenemos montado el huerto, tenemos los tomates y las cámaras listas.

—No hace falta que me lo recuerdes, han traído las putas tomateras en avión desde Chicago. Nos han costado una maldita fortuna.

—Tenemos que hacer una pausa para almorzar dentro de media hora, haz lo del niño solo si puedes hacerlo en media hora. Después de comer rodamos la caída de Marlon entre los tomates, ya sin el niño.

—¿No podemos saltarnos un poco las malditas normas? Solo por esta vez.

—Francis, estás rodando una película de Hollywood, si no hacemos una pausa en el momento especificado para almorzar, nos pondrán una multa. Si te saltas el descanso, nos puede costar diez mil dólares.

—Joder. Vale, lo conseguiremos.

—Te voy a cronometrar, si te pasas del tiempo, yo, personalmente, haré que el equipo pare para comer.

Nada más empezar a rodar, Anthony Gounaris, que interpretaba al niño Anthony Vito Corleone, el nieto del Don, se asustó. No quería hacer la escena con Brando. Pero como ya demostró en la escena

inicial con aquel gato del estudio, a Brando se le daban muy bien los animales y los niños. Comenzó a jugar con él, con un viejo fumigador, y le dijo a Coppola: «Rueda, tengo una idea, hazlo todo en un plano». Ya solo le quedaban doce minutos, Ruddy los observaba furioso con su cronómetro. Coppola, histérico, gritó «¡acción!» y Brando empezó a jugar con una corteza de limón que usó como dentadura. El susto que le dio al pequeño Anthony fue real y su reacción tan auténtica como perfecta para la película. El grito de «¡Corten!» y el de «¡Pausa para comer!» se fundieron, lo que provocó las risas del equipo. Lo habían logrado.

Cuando, por fin, todo terminó, Coppola se despidió del gruñón Gordon Willis, del efectivo operador Michael Chapman, de Marlon y de Ruddy, y recorrió a solas el set de rodaje, en el 110 de Longfellow Road, en Staten Island. En aquella mansión de los Corleone, cuyos enormes y oscuros muros falsos habían sido construidos por su genial amigo Dean Tavoularis, había empezado su gran prueba. La de tener que manejar a decenas de figurantes, la de hacer creer, con mucho vino y mucho fiambre, que aquel caos era una boda italiana y de la mafia. Se volvió a ver sentado en un retrete mientras escuchaba a aquellos tipos diciendo que no tenía ni puñetera idea de lo que hacía.

En su paseo, disfrutando del último habano del día, pensó, aunque fuese un presuntuoso de mierda, que ese espacio iba a ser importante. Esa casa, esos muros, ese jardín, esa huerta con tomateras traídas de Chicago. Lo mismo pensó de otras localizaciones, las recordó con una mezcla de rencor y de nostalgia. No podía volver a ellas, pero pensó en el viejo hospital Lincoln, en el

cementerio Calvary, en Queens. Y en el restaurante de Jack Dempsey, en el viaje relámpago a Las Vegas…

Caminando por aquellos terrenos, igual que meses antes Peter Bart había pisado, respetuoso, los viejos platós de Paramount, Coppola sintió una extraña y hasta enfermiza idolatría por la tierra que pisaba.

27

White Plains Road

La primera mañana sin tener que levantarse para rodar *El padrino*, Coppola soñó con el bar de Vitelli y con Savoca, donde rodó la boda de Michael y Apollonia. También soñó con ella, con la preciosa cara de manzana y los jóvenes pezones de Simonetta Stefanelli, aunque los pezones que había deseado en un principio fueron los de Stefania Sandrelli. A Coppola no tener que levantarse y entrar en aquella furgoneta que le recogía cada mañana para ir a rodar le pareció extraño. Se sentía como un soldado de permiso tras haberse pasado meses en una trinchera. Sin la intensidad de la batalla, sin el miedo, los nervios, la camaradería de los compañeros o las órdenes absurdas del alto mando. De Evans, de Bluhdorn. También le invadió un raro presentimiento. ¿Había rodado algo grande o solo lo pensaba él? No era capaz de expresarlo a sus colaboradores, pensó que parecería un ridículo, un presuntuoso. A su mujer sí se lo pudo decir, ella era siempre su principal confidente y su mejor amiga. Francis sirvió dos generosas copas de vino tinto mientras preparaba unos *penne rigate alla amatriciana*, con tomate, panceta y queso. Cocinar siempre le relajaba, aunque fuese en la cocinita de aquel miserable apartamento en el que se alojaban.

—Me preocupa pensar que estoy haciendo una gran película, una película trascendente, y acabar estrenando una cosa del montón, algo que la gente olvidará al cabo de pocas semanas.

—Pero ese sentimiento no es nuevo, siempre te pasa lo mismo.

—Lo sé, es la gran tragedia del cineasta. Buscas trascender, pero a la vez temes hacer el ridículo. Buscas hacer algo íntegro y a la vez comercial. Y lo peor es que no logres ni una cosa ni la otra. Hay artistas que se conforman con cobrar el cheque y hacer lo que se espera de ellos. Lograr la casa con piscina, un estatus. Y los envidio porque no sufren tanto. Yo sufro porque busco hacer algo nuevo y no se logra nada memorable obedeciendo a todos, basándose en fórmulas, copiando éxitos de otros, haciendo lo que dicen que «funciona». El instinto puede hundirte en la miseria o llevarte a la gloria, no existe la expresión artística verdadera sin tu instinto, sin tomar una decisión creativa, olvidando lo que digan o pidan los demás. Y en mi caso los demás han sido brutales, he vivido todo el rodaje bajo una presión horrible. Y ahora, encima, tengo otro gran temor.

—Lo intuyo. Que se queden con la película y la monten como les dé la gana.

—Lo peor es que lo pueden hacer. Evans puede hacerlo.

—Siento comunicarte que no puedes fallar ahora. No puedes rendirte, tienes que seguir peleando. He visto buena parte de lo rodado y es sencillamente increíble. Va a merecer la pena, mucho. Las noches sin dormir, los nervios, las depresiones, los traidores y la eterna pelea con Evans. Todo va a merecer la pena. Créeme, va a ser una gran película y un éxito.

—Me sorprende que lo digas sin emoción.

—¿Cómo sin emoción?

—De forma tan objetiva.

—¿Por qué?

—¿Te haces una idea de lo que le pasará a nuestra vida, y a la de nuestros hijos, si *El padrino* es un gran éxito? ¿Te has parado a pensarlo de verdad?

—Sí, me he parado a pensarlo. Es mucho dinero, pero también sé que comparto mi vida contigo.

—¿Y se puede saber qué significa eso?

—Pues que sé lo que significa para ti el dinero. Una apuesta continua, te encanta arriesgar, llevas sangre de los Coppola. Como tu abuelo Agostino, que supo hacer mucho dinero. Y, en tu caso, como entra el dinero, también se puede ir. Vivo con ello, lo tengo muy asumido.

—Pobres o ricos, siempre tendrás tus *penne rigate* —dijo Francis sirviendo la pasta antes de darle un beso a Eleanor en los labios.

—Y siempre podré volver a mi trabajo de diseñadora, no me iba mal y me gustaba —dijo Eleanor antes de probar la pasta.

—¿Qué tal?

—Absolutamente deliciosa.

La paz no duró mucho. Coppola tuvo que entregarle a Evans un primer montaje. Sus grandes aliados, una vez despedido el traidor Avakian, fueron los veteranos y brillantes William Reynolds y Peter Zinner. Reynolds había montado la película preferida de Bluhdorn, *Sonrisas y lágrimas,* por la que había ganado el Óscar. Zinner había montado la magistral *A sangre fría* y la desastrosa *Darling Lili*.

Reynolds y Zinner trabajaron en Nueva York y cortaron la película a medida que se rodó y se reveló. Una vez terminado el rodaje,

decidieron que se repartirían la cinta en dos mitades y cada uno puliría una. Lo hicieron lanzando una moneda al aire. Reynolds se quedó con la parte más dura y a la vez creativa para un montador: la boda. El material que había rodado Coppola era enorme, desordenado e improvisado, pero también magistral. Además, Reynolds tenía el reto de montar las oscuras escenas en interiores, las del despacho de Vito Corleone, con las exteriores de la boda. Zinner, por su parte, se encargó de la otra celebración católica fundamental en la trama: el bautizo. Fue Coppola el que tuvo la magistral idea de intercalar el bautizo del bebé de Connie con los sicarios de su hermano Michael ejecutando a todos los enemigos de los Corleone. Pero Zinner también aportó su dosis de genialidad como montador. Coppola llevó al montaje un ingente material del bautizo, rodado desde cuatro o cinco ángulos diferentes, básicamente planos del sacerdote. La decisión de Zinner fue montar en la banda sonora la liturgia entera con música de órgano que iba aumentando mientras en pantalla aumentaban la violencia y las muertes. Todo debía culminar con el sacerdote preguntando a Michael si renunciaba a Satanás y todas sus obras.

Otro de los grandes usos del sonido en *El padrino* fue el traqueteo, casi un rugido, de un tren elevado que muestra la confusión en la mente de Michael antes de cometer un doble asesinato, las muertes de Sollozzo y McCluskey. Coppola tuvo la soberbia ocurrencia de usar el sonido del tren elevado que pasaba encima del restaurante en el que rodaron, el Louis Restaurant del Bronx, en el 3531 de White Plains Road.

Pero aunque esta fase del montaje fue tremendamente creativa, las complicaciones llegaron al saber que la película duraba tres horas. La

taxativa orden de Paramount a Evans y a Coppola era que no querían una película de más de dos horas, así que Coppola, con mucho dolor y tremenda frustración, cortó gran parte de lo montado. Al ver el resultado en su sala de proyección, una película que había pasado de dos horas cincuenta y cinco a dos horas y diez minutos, casi un mero film de acción, Robert Evans volvió a enfurecer. El ejecutivo soltó toda su cólera ante Coppola sin ningún filtro, dando muestras del peor y más rastrero Evans.

—¿¡Dónde coño está lo auténtico!? ¡Has entregado un tráiler, no una película!

—En Paramount te han pedido reducir el montaje previo a una película de gánsteres de dos horas y eso es lo que tienes.

—¡No me jodas, aquí no hay grandeza, me la llevo a Los Ángeles para montarla de nuevo! Es demasiado cruda, le has quitado humanidad, la familia, los detalles que la hacen grande, la pasta. ¿Estás loco?

—No sigas, Evans, sé perfectamente lo que buscas.

—¿A qué te refieres?

—A que quieres remontarla con el material que me habéis hecho cortar para volverlo a montar y reclamar el crédito por salvar la película.

—Qué soberana estupidez.

—No es ninguna estupidez, te crees el maldito Irving Thalberg, hasta lo interpretaste en el cine. Buscas la típica película de productor, aspiras a ser como Thalberg, te los has creído, quieres mangonear en repartos, guiones, dirección, montaje… No me chupo el dedo, Evans, sé de qué va todo esto. Y haz lo que te dé la gana, no tengo poder de decisión, es vuestra película.

—Tienes un buen porcentaje de los beneficios, ¿no quieres luchar?

—¿Acaso puedo luchar? ¿Yo? ¿Contra ti, contra Paramount? Venga ya.

Las siguientes semanas, la mafia siguió protagonizando muchos titulares y artículos de la prensa de Nueva York. James Plumeri, capo de la familia Lucchese, fue encontrado estrangulado hasta la muerte pocos meses después de ser condenado por violar la Ley de Divulgación de Planes de Bienestar y Pensiones. Alexander D'Alessio, soldado de la familia Gambino, fue identificado por Joseph Valachi como el hombre que controlaba el juego en Staten Island para Carlo Gambino. Fue arrestado en una redada de establecimientos de juego por parte de agentes del FBI. Además, Meyer Lansky fue acusado por un gran jurado federal de robar dinero del casino del hotel Flamingo, el gran sueño de su amigo Bugsy Siegel. La suma era escalofriante: acusaban a Lansky de pretender ocultar y distribuir más de treinta y seis millones de dólares en ingresos no declarados.

Francis Ford Coppola también empezó a aparecer asiduamente en la prensa y no se cortó en decir que Evans se había apoderado de la película a todo aquel que se lo preguntaba. «El ego de Bob Evans es desenfrenado», proclamó. De hecho, Coppola leyó un demencial artículo en una columna de prensa rosa sobre la nueva misión de Evans: trabajar mañana, tarde y noche para «salvar» *El padrino*. Coppola, colérico y harto de los *shows* de Evans, escribió una carta explicando a la columnista que su película no necesitaba salvamento alguno.

Y, a pesar de que los dolores que le causaba su ciática volvían a ser insoportables, Evans hacía llevar su camilla de hospital a la sala de

montaje y allí se pasaba dieciocho horas al día. Coppola lo aceptó, dejó que Evans hiciese su supuesta magia aunque era él quien conocía mejor que nadie su película, cada maldito fotograma. Pero tenía que pasar por aquel paripé y lo hizo por el bien de su película, que no era la de Evans, era la de Francis Ford Coppola y su gran equipo. Aceptó aquel ejercicio de poder y cuando Evans lo llamaba, un par de veces a la semana, acudía y discutía algunas secuencias y planos, daba sus comentarios. Semanas después, una fría noche, Evans y Coppola pasaron hora y media de la película remontada. *El padrino* tenía, por fin, las hechuras de una gran obra cinematográfica. Tras la proyección, exhaustos, se sentaron en silencio durante un largo rato. Un silencio que rompió Evans.

—Creo que se está convirtiendo en una película.

—Verdaderamente está tomando forma —dijo Coppola sin mucho entusiasmo.

Evans pretendía acercarse a Coppola, seducirlo, convencerlo de que gracias a su tenacidad estaba salvando *El padrino*, pero no había película que salvar. *El padrino* ya estaba ahí antes de que Evans interpretase nuevamente al famoso productor Irving Thalber, esta vez en la vida real. La película que estaba reapareciendo en la sala de montaje ya se había escrito y rodado, solo que Paramount le había exigido a Coppola una película de dos horas y no de tres. Ahora Evans luchaba contra las directrices del temido presidente de Paramount, Frank Yablans, y batallaba por la película larga, monumental, épica. Fantaseaba con el personaje que se había inventado y que había nacido en aquel reportaje utopista de Peter Bart, el nuevo Thalberg, el productor cineasta, la mano mágica para crear clásicos, toda aquella farsa que a Coppola le ponía enfermo.

A Francis también le dolió todo lo que acabó cortado en la sala de montaje. De todas las partes de la película que acabaron descartadas, una de sus favoritas era la maravillosa escena de la agonía del *consigliere* Genco, convincentemente interpretado por Franco Corsaro. En su escena recibía, como *consigliere* moribundo, a Vito y a sus hijos. Esta vez Michael sí debe mezclarse con los negocios de la familia. De hecho, Vito aprovecha, en el hospital, para reprochar a Michael que haya luchado en la guerra. Vito señala sus medallas al valor y las llama «adornos de Navidad», y a sus hazañas, «milagros para unos extraños». Michael se aparta de su padre con brusquedad. Al contrario que Vito, que poco antes le ha reprochado a Bonasera creer en Norteamérica, Michael todavía cree en su país.

Cuando Vito se acerca al agonizante Genco, el viejo *consigliere* le pide que asuste a la muerte con su poder. «Blasfemas, resígnate», dice Vito. «Dé la orden, mueva unos hilos, quédese conmigo, no me traicione», le ruega Genco.

Fue asimismo pulida en montaje la visita de Hagen a Hollywood para convencer al productor Woltz de que Johnny Fontane protagonizase su nueva película. Hagen descubre que Woltz vive con una actriz infantil a la que le regala un poni. Hagen la descubre llorando y se lo comunica a Vito a su regreso a Nueva York. Vito, repugnado ante la evidente pederastia del empresario, se limita a decir: «Infamia. Que Luca Brasi razone con ese Woltz». Luca razona cortando la cabeza a su caballo favorito, pero ni vemos cómo lo hace, ni tampoco cómo consigue entrar en su habitación y meter la sangrante cabeza decapitada entre las sábanas de Woltz. Una licencia que todo el mundo pasó por alto en las proyecciones.

La fabulosa escena en la que Sonny tiene que comunicarle a su madre que han disparado a Vito fue cortada. Lo hace en la cocina, un espacio íntimo, familiar. Ella, sin montar un drama, resignada porque sabe que su marido es un capo y su muerte podría suceder en cualquier momento, le dice a su hijo que se va a vestir para ir al hospital. La reacción de Sonny es coger un trozo de pan y untarlo en una cazuela con salsa de pimientos que ha hecho su madre. Mientras se lo come, coge el teléfono para vengar el atentado y lo hace desde el despacho del padre, pero no se sienta en el sillón del Don. Sonny, que no sabe si fiarse de Clemenza, llama a Tessio y le pide cincuenta hombres.

Otro gran diálogo descartado en la edición fue el de Sonny y Michael tras el atentado contra su padre. Michael, que acaba de saludar a Clemenza y a Theresa, la mujer del raptado Tom Hagen, discute con Sonny, que no quiere que su hermano pequeño intervenga en la guerra entre familias que se avecina.

Del rodaje en Sicilia también se eliminaron algunas escenas; por ejemplo, el momento en que Michael visita Corleone, el pequeño pueblo de su padre. Llega hasta la casa en la que nació, pero una anciana del lugar le informa de que allí ya no queda nadie de su familia, de su sangre. De la parte siciliana también fue cortada una marcha comunista en 1947. Hubiese resultado paradójico que en una película de la Gulf+Western Industries se hubiese escuchado «Bandera Rossa», la canción que cantan los figurantes en la secuencia. «¡A la revuelta! Bandera roja, roja bandera. ¡Avancemos! Que en la revuelta la roja enseña triunfará. ¡Viva el comunismo y la libertad!» Y corrió la misma suerte una maldad de Coppola en la que Fabrizio, el guardaespaldas siciliano interpretado por Angelo Infanti,

le pide a Michael que le lleve a Estados Unidos y canta el himno nacional norteamericano, lo que sugiere que no hay mejor destino para un criminal que ese país. En esta secuencia Fabrizio le pregunta a Michael si en Estados Unidos es un pez gordo en un interrogatorio que lo convierte en potencial traidor.

Y es precisamente la venganza de su traición la que también acabó entre los descartes de la sala de edición. En ese fotograma desechado, Michael, de vuelta en los Estados Unidos, localiza a Fabrizio, responsable de la muerte de su joven esposa Apollonia. Al encontrarlo en una pizzería, Michael, con un sombrero blanco, impecable traje negro y una corbata azul, lo liquida con una escopeta.

Ya en el cierre de *El padrino*, también se pulieron secuencias en las que Vito habla con Michael en su huerto, un enfrentamiento entre Hagen y Michael, que aparta a su *consigliere* del mando hasta que acabe asesinando a todos sus enemigos, y el primer final pensado para la película y que era igual que el de la novela de Puzo: en 1955, en una iglesia, Kay Adams enciende unas velas por el alma corrupta de su marido, Michael Corleone. Finalmente, Evans y Coppola apostaron por un cierre todavía mejor: tras discutir en su despacho, Michael le miente a su mujer diciéndole que no tiene nada que ver con la muerte de Carlo, el marido de su hermana Connie. Menos alterada, y mientras se dispone a poner unas copas para relajar el ambiente, Kay observa cómo Clemenza y Tessio le besan la mano a Michael, y Neri, el gélido guardaespaldas, cierra la puerta del despacho dejando a Kay fuera de la estancia y de los asuntos de la familia criminal. La última imagen de *El padrino* es la de una triste y

resignada Kay. La puerta se cierra en sus narices, el último plano de la película es completamente negro. Fin.

28

Roma

Charlie Bluhdorn cogió uno de sus teléfonos y escuchó a Frank Yablans, que hablaba frenético, desbocado: «¡Charlie, escucha, Evans me pide que les digamos a los jefazos de Nueva York que *El padrino* no se estrenará en Navidad!». El Führer respiró hondo, aplastó lo que le quedaba de su habano en el cenicero recuerdo de la República Dominicana y berreó de tan indescriptible manera que a su sufrido asistente casi le da un infarto del susto.

—¡De qué COJONES hablas!

—¡Dice que no da tiempo! Y que tengamos fe en él y en Coppola, que va a ser un éxito enorme, que es una gran película. Dice que esperemos a marzo.

—¡Marzo! ¡¿Marzo dices?! ¡Maldito chulo hijo de una fulana sifilítica! ¿Y qué les vas a decir ahora a los distribuidores?

—Que esperen a *El padrino* por el bien de *El padrino* y por el bien de sus cines, no puedo hacer otra cosa, Charlie.

—¿Y qué coño les vas a dar en Navidad?

—La de Hal Ashby.

—*Harold y Maude*, ¡fabuloso! El romance hippie de una vieja con un chaval suicida para las Navidades. ¡Cojonudo Yablans, cojonudo!

—Estamos jodidos, Charlie, llama a Evans, llama a Coppola, ¡llama a la mafia para que les partan las piernas!

Tras colgar a Yablans, llamó a Evans, que le contestó desde su mansión, más concretamente desde su cama. Sus graves problemas de espalda lo estaba machacando nuevamente, estaba peor que nunca.

—¡Voy a matarte, Evans, te voy a asesinar y a enterrar con mis propias manos y luego voy a violar y a matar a tu mujer y voy a quemar tu mansión y a demolerla!

—Cálmate, Charlie.

—¡Les prometiste a los jefazos que *El padrino* sería el gran estreno de las Navidades, se lo dijiste sonriendo y engañando en esa puta película que te rodó Mike Nichols, bastardo!

—Todo esto es por el bien de la película, créeme.

—¡Todos los de distribución han visto el primer montaje, les encanta y dicen que cómo se te ocurre retenerlo! ¡Que estás loco, en plenas Navidades!

—Vale, Charlie, de acuerdo. Si quieres otra *La leyenda de la ciudad sin nombre,* estrenadla como está. En Navidades.

Los siguientes días, Evans, machacado en su cama pero firme en su idea de esperar y de pulir *El padrino*, amenazó con dimitir. Bluhdorn se lo impidió y cedió. Continuó remontando la película y logró que el film volviese a su origen, a su larga duración, a su grandeza épica. A pesar de lo mucho que había sufrido con Evans, Coppola recuperó, por fin, el entusiasmo. Así se lo confesó en casa a Eleanor: «Evans es un mamón, pero siempre defendió la versión larga. En dos horas y veinte minutos *El padrino* jamás sería la película que va a ser. Ese mamón va a sacar lo mejor de la cinta».

Efectivamente, en Navidades no hubo ni rastro de *El padrino* y llegó *Harold y Maude*, que fue un monumental fracaso de taquilla que hizo que en Paramount saltaran, otra vez, todas las alarmas. En Nochebuena, un gigante musculoso, de grandes patillas y mortífera mirada, se acercó al coche del mafioso de Nueva York Bruno Latini y lo mató a tiros. Aquel gigante era Richard Kuklinski, más conocido entre la mafia y la policía como el Hombre de Hielo. En Nueva York decían que era capaz de helar la sangre al mismísimo Satanás. Curiosamente, Kuklinski, que disfrutaba cazando y nunca dejaba testigos, había empezado su carrera criminal en la industria del cine, traficando con pornografía que revendía a los Gambino, familia que lo contrató para cobrar deudas. Roy DeMeo, un psicópata, le hizo una aterradora prueba de casting: debía matar a un hombre elegido al azar. Kuklinski vio a un hombre que paseaba a su perro por la calle y lo asesinó sin mediar palabra.

Mientras, en Paramount seguían las tensiones y las discusiones. Esta vez por la banda sonora. Una vez que Albert S. Ruddy había insistido en que Carmine Coppola no sería el compositor de *El padrino*, Francis quería a toda costa a Nino Rota, que seguía colaborando activamente con Federico Fellini y había compuesto la banda sonora de *Romeo y Julieta*, distribuida por Paramount y cuyo tema principal se había hecho muy famoso. Evans aceptó a regañadientes y Coppola habló con Rota por teléfono antes de viajar a Roma para verse con él, un hombre de sesenta años, bajito, amable y con un tremendo acentazo italiano cuando hablaba en inglés, que era solo lo necesario.

Rota fue a recibirlo al aeropuerto y mientras buscaban un taxi empezó a tararearle el tema principal de *El padrino*. «Ta, ra, ra, ra,

ra, ti, ra, ri, ra, ti, ra, raaa.» A Coppola aquel admirable hombrecillo le hacía mucha gracia y le fascinaba. Durante unas horas, no demasiadas, Francis, con la grabadora que había llevado a la casa de los Scorsese, escuchó y grabó al enjuto maestro, sentado ante su viejo piano. Se declaró un gran entusiasta de la música que había escrito Rota para *La Strada*, *El gatopardo* y sobre todo para *Rocco y sus hermanos*. Lo primero que le pidió escuchar fue «El vals de *El padrino*», el tema principal y con el que empezaría la película. Rota tocó y dijo: «Empieza lentamente». Al escuchar sus sencillas pero intensas notas, Coppola sonrió, le fascinaron al instante. Luego le preguntó a Rota por la música para la escena en la que disparan a Vito. El músico italiano le dijo que había pensado en una mandolina para esa secuencia y empezó a aporrear violentamente el piano, era un tema con mucha dureza e intensidad. «Si es abstracta, quedará bien», dijo Coppola. También le mostró un tema que llamaba «The Pickup», para la visita de Tom Hagen a Hollywood. Para la parte en Italia, Rota tenía pensado un precioso tema llamado «Pastoral siciliana» que a Coppola le conmovió profundamente. Sabía que su película se iba a hacer mucho más grande con aquellas enormes ideas del maestro, que le dijo que descansase en el hotel para seguir trabajando al día siguiente.

Lo que Coppola no sabía es que la melodía «Tema de amor de *El Padrino*» estaba inspirada en la banda sonora que compuso Rota para una película italiana llamada *Fortunela*, de 1958. Tampoco que «El vals de *El padrino*» recuerda, solo en sus primeras notas, al compositor lombardo Gaetano Donizetti y su ópera *Don Pasquale*. No era, en absoluto, un plagio, eran solo cuatro notas. Es más que probable, eso sí, que ahí estuviese el origen y la inspiración de la

fabulosa melodía de *El padrino*, para la que Rota eligió también la trompeta como instrumento solista.

Pero a Robert Evans, oh, sorpresa, tampoco le gustó la música de Nino Rota.

—Quita esa música fúnebre, podemos llamar a otro.

—¿Fúnebre? ¿A qué otro? ¿A Francis Lai, quieres otro *Love Story*?

—Por ejemplo. Esa música de Rota no vale, es muy lúgubre.

—¡Mierda, Evans, no tienes poder como para decirme que quite la música!

—¿Ah, no?

—No, tienes poder para contratar a otro director y ordenarle que quite la música.

—No voy a despedirte a estas alturas, Francis. No me jodas.

—Mira, hagamos una proyección de la película tal y como está, con esta partitura de Rota. Juntemos a unas cuantas personas en una sala, en Paramount. Si alguna de esas personas pone pegas a la música, la quitamos. Te lo prometo, te lo juro.

Juntaron a esas personas y quedaron fascinadas, todas ellas. Con todo. Coppola y Evans por fin olían que tenían un enorme éxito antes del estreno, retrasado a marzo. En la larga y tensa espera, Evans siguió buscando un remedio para su afligida espalda. Tras consultar con decenas de especialistas, una amiga le dijo que probara con la cocaína, droga a la que Evans no era asiduo. También le sentaba mal la marihuana, con el alcohol le bastaba. Pero se hizo con un camello de confianza, empezó a tomar coca a diario y sus dolores de espalda se atenuaron. En ese momento, Evans no sabía que aquel remedio fue la primera peor decisión que tomaría en su vida. La segunda fue dejar que su mujer rodase *La huida* junto a Steve McQueen.

29

Broadway

A pesar de que Evans y Coppola intuían un éxito de taquilla, las proyecciones del montaje final para los directivos de publicidad y distribución de Paramount fueron muy desagradables. «Demasiados diálogos», dijo el responsable de la distribución extranjera. «No hay acción, no funcionará en Europa», dijo otro colega. Por fortuna, Frank Yablans, director de distribución que también intuía la joya que tenían entre manos, no les hizo ni caso. Y además impuso que la película se proyectara sin intermedio, entera. Algunos cines se negaron.

Por su parte, Evans tuvo que pelear con la MPAA, Motion Picture Association of America. Los distribuidores temían perder público familiar y buscaban que la película fuese calificada con la llamada Guía Parental Sugerida. En resumidas cuentas, significaba que el contenido de la película podía no ser apto para niños y se sugería guía paterna. Pero la MPAA estaba preocupada por dos imágenes concretas de la película: los senos de Simonetta Stefanelli, que interpretaba a Apollonia, y el sangriento ametrallamiento de Sonny. Evans les dijo que no tenía problemas con eliminar la escena del desnudo, pero el ametrallamiento ni hablar. «No voy a quitarla», zanjó. Así que finalmente la MPAA calificó a *El padrino* con la R de

Restringido. Es decir: los menores de diecisiete años requieren compañía de un padre o tutor adulto. La R era sinónimo de lenguaje obsceno, violencia, desnudez con fines sexuales y abuso de drogas. No era una buena noticia para el estreno de la película.

Por fin, el 14 de marzo de 1972 se estrenó *El padrino* en el Loew's State Theatre, en el 1540 de Broadway. Era la misma sala en la que MGM había estrenado *Ben-Hur* y Paramount había estrenado *Becket* y *El extravagante doctor Dolittle*, uno de los desastres que casi llevan a la compañía a la ruina. Se apagaron las luces y Evans, Bart, Bluhdorn y Coppola respiraron hondo. Los elegantes y a la vez melancólicos acordes de «El vals de *El padrino*», de Nino Rota, se escucharon con nitidez desde las más de mil butacas del teatro. Con la pantalla en negro, se escuchó a Salvator Corsitto, con su acento marcadamente italiano: «Creo en América, América hizo mi fortuna y he dado a mi hija una educación americana». Poco a poco el plano se fue abriendo. A Corsitto no se le veían los ojos, ocultos en la oscuridad de aquella estancia. Casi tres horas después, se encendieron las luces y sonó una atronadora ovación que hizo que el corazón de Coppola palpitara de forma inusual. Estaba a punto de romper a llorar, pero no lo hizo. Se conformó con un nudo en la garganta que no olvidaría jamás, en toda su vida. Bluhdorn y Evans, acompañado de Ali MacGraw, observaron la abarrotada sala, hasta las butacas del anfiteatro. La gente aplaudía enardecida, escucharon muchos «¡bravo!», como al final de una exitosa ópera. Peter Bart escuchó a dos de los espectadores, que se levantaban extasiados de sus butacas.

—Qué obra maestra...

—No sé cómo es posible que hayan logrado esta maravilla con una novelita como la de Puzo.

Antes de llegar al lujoso hotel St. Regis, donde se iba a celebrar la fiesta del estreno, los artífices del nuevo milagro se limitaron a sonreír y a mirarse. Evans lo hacía con orgullo, Bart con asombro, Coppola con satisfacción y Bluhdorn con altivez. Ya en el hotel, los esperaban los medios, las cámaras, más aplausos y el champán, mucho champán. Coppola estaba pletórico. Atrás había quedado la incertidumbre. Y aquel comentario de un empresario en la proyección para los exhibidores: «Bueno, no es *Love Story*». No, no era *Love Story*, era mucho mejor que *Love Story,* y Evans y Coppola pensaron que podía hacer mucho más dinero que *Love Story*. Los dos se abrazaron y se olvidaron, al menos por esa noche, de una enemistad que había llegado a ser enfermiza e irrespirable. No fue un abrazo de reconciliación, Coppola jamás le iba a perdonar la manera en la que lo había tratado y la forma prepotente y bestial con la que se había inmiscuido en su trabajo. Cierto era que sin él no estaría viviendo aquella noche de éxito, aquella gloria soñada durante años, los años de presupuestos ínfimos, de apuros financieros, del duro trabajo con Roger Corman, del cine erótico y barato, de su fallido musical, de su fallida *road movie*. Pero no menos cierto era que, si Evans se hubiese salido con la suya, Brando y Pacino no estarían en la película, ni Rota hubiese mostrado al mundo su nuevo y magnífico trabajo, ni Willis hubiese logrado un trabajo fotográfico tan arriesgado como magistral.

Aquella noche llovió mucho en Nueva York y hacía un frío especialmente helador para ser marzo. Pero Robert Evans sabía que esa lluvia no iba a ser presagio de mal fario, como cuando llovió a

mares en el estreno parisino de *¿Arde París?* La lluvia o la nieve dan igual si sabes que tienes entre manos un bombazo casi seguro, algo que se intuía en la alfombra roja, por la que desfiló la mayor parte del reparto además de celebridades como Charles Bronson, Gene Hackman, Raquel Welch, James Coburn, Ringo Starr o Michael Caine. La más importante celebridad era Henry Kissinger, consejero personal del presidente Richard Nixon para asuntos de seguridad nacional. A pesar de una tremenda tormenta de nieve, había dejado su despacho en Washington y montado en su avión privado para apoyar a su amigo Robert Evans, que lo recibió con todos los honores y todos los agasajos que era capaz de ofrecer. Y realmente eran muchos. A Kissinger le había entusiasmado la película y estaba en su salsa, sociable, amable e ingenioso, deslumbrado por la simpatía y la electrizante belleza de MacGraw, que fue la reina de la fiesta vestida con un espectacular traje de oscuras plumas con un tocado a juego. A su lado estaba Evans, con la melena tan larga como la de Al Pacino, que acudió con su novia, Jill Clayburgh. Evans observaba a MacGraw de forma exageradamente entregada, melosa, pensando que no se podía creer lo que poseía a sus cuarenta y un años: el mejor trabajo del mundo y la mujer más hermosa del mundo.

Entre un ejército de impecables camareros y bandejas de plata, canapés, vino blanco, tinto y espumoso, el productor Albert S. Ruddy, vestido con un sobrio esmoquin, abrazó a Coppola, ataviado con un traje de terciopelo naranja y una camisa verde que no conjuntaban nada bien. Fue un abrazo viril y tosco. Acababan de ser presentados, micrófono en mano, por Evans. Elegante, sonriente y seductor, este parecía el jefe de pista de un gran circo presentando a sus trapecistas, acróbatas, contorsionistas, equilibristas, hombres

bala, magos, malabaristas, tragafuegos, tragasables… En fin, Hollywood.

Ruddy y Coppola se respetaban a pesar de los infernales momentos de tensión, las depresiones, los somníferos, el litio, la angustia, los gritos por teléfono, los ajustes presupuestarios, la cancelación de localizaciones, las jornadas maratonianas, las horas extra, las conjuras, el miedo a ser despedidos… Los dos habían logrado un prodigio con todo en contra: Paramount, Evans, Yablans, la mafia…

—Un pez gordo de la familia Colombo me ha llamado gritándome porque no los hemos invitado al estreno —dijo Ruddy con su afónica voz de sicario gansteril.

—No me lo puedo creer.

—Sus palabras exactas fueron: «¡Cuando Hollywood hace una película de militares invitan al estreno a los generales! ¡Hasta les hacen sus propios estrenos!».

Coppola se tocó las mejillas con la palma de sus regordetas manos y soltó una ruidosa carcajada mientras observaba a Gene Hackman saludando a Al Pacino y a Ringo Starr.

—¡Pero la mafia tiene su propio estreno!

—Por supuesto, hemos preparado un estreno para los Colombo, pero esta noche no pueden salir en la foto. Junto a Kissinger, no me jodas.

—Figúrate. Al, quiero que seas totalmente sincero conmigo.

—Dime, sabes que lo suelo ser —dijo Ruddy agarrando dos copas de tinto con la destreza y la velocidad de un carterista de Brooklyn Heights.

—¿Va a ser un éxito? Creo que sí y estoy muerto de miedo.

—Va a ser un éxito gigantesco, lo saben todos, lo huelen —dijo Ruddy dándole su copa de tinto a Coppola, que la cogió encantado.

—¿A qué te refieres con todos?

—Bluhdorn, Evans, el estudio, la prensa, los distribuidores, los exhibidores, Nixon, Johnny Carson y hasta el jodido Frank Sinatra. ¿Sabes que Mario Puzo lloró cuando le dijo que lo iba a matar?

—Lo sé, me lo contó todo. Lloró como un niño al que su jugador favorito lo humilla en público, delante de sus compañeros de colegio y de sus padres.

—Pobre Mario. En toda casa de italoamericano, en el comedor, hay una foto enmarcada del papa y otra de Frank Sinatra. ¡Tocó algo sagrado! Sinatra ha sido un puto grano en el culo desde que supo que Paramount había comprado los derechos de *El padrino*. Hasta amenazó con un requerimiento judicial para parar el rodaje.

—Bastante redujimos el personaje de Johnny Fontane, que a mí me encantaba.

—Y un personaje tan real… Sinatra no solo cantaba para la mafia en Las Vegas, hasta fue a Cuba a ver a Luciano, ha sido correo con maletines llenos de pasta, el FBI lo ha pinchado… Sinatra es un mafioso más y además se jacta de serlo. Díselo al pobre Al Martino, que hacía de Fontane. No solo casi agrede a Puzo, amenazó a gritos a Martino para que abandonara la película.

—Pero Al no se dejó intimidar.

—Tuvo muchos cojones y fue muy listo, habló con Phyllis McGuirre, la amante de Sam Giancana, para pedirle que Sam les ayudase a que Sinatra le dejase en paz. Giancana le ordenó a Sinatra que parase inmediatamente. Fin del asunto.

—¿Has seguido en contacto con gente de la mafia?

—No, por supuesto que no. Una vez acabado el rodaje dejé de devolver las llamadas, ya no los necesitamos. Me preocupa Caan, está haciendo amigos entre esa gentuza.

—Ya le he advertido lo que me advirtió Puzo: no los dejes entrar en tu vida.

—Caan no es como tú. Caan se parece a ellos, le encanta su mundo.

Coppola bebió de un trago media copa de vino. Ruddy lo vio nervioso pero a la vez tremendamente ufano.

—La mujer de Mario está preocupada porque tiene diabetes y está a dieta. Y a Puzo le encanta la buena comida, el buen vino y los habanos, como a mí. También me preocupa su salud.

—Y a mí la tuya, Francis. Te veo alterado y nervioso y no deberías estarlo. Todo ha terminado y para bien. Tenemos un final feliz, Francis. Los que hacemos producción sabemos que los rodajes tortuosos suelen traer buenas películas.

—No lo creo.

—Confía en mí. Ha sido durísimo, pero va a merecer mucho la pena. Y has visto los pases con público seleccionado, adoran la película. Sé que va a gustar a todo el mundo.

—¿Por qué?

—¡Porque es una película familiar, Francis!

Coppola volvió a sonreír y de verdad. Por fin. Cuando Evans y MacGraw se levantaron de su mesa para bailar, todos los asistentes los observaron entre admirados y envidiosos. La pareja se miraba, sonreía, se abrazaba, danzaba… Y todo era una gigantesca farsa, un gran engaño, propaganda. Ali, achispada por el vino blanco, no quería estar allí, quería volver con Steve McQueen, huir de la corte, de la nobleza de Hollywood, deseaba volver a follar con su bello

semental, un hombre bastante ignorante, fumador empedernido, alcohólico, cocainómano, juerguista, infiel y maltratador.

Evans también debía fingir, no podía permitir que Ali le dejase en ridículo en la noche más importante de su carrera, debía acompañarle aunque fuese solo para la escena final de la novela barata que se habían montado las revistas de moda y las televisiones con ellos. El último baile, antes de que entrasen los créditos finales, de la pareja más atractiva y envidiada de Hollywood.

Al final de la gran noche, de vuelta a la lujosa suite que compartía con su mujer, y en la que le esperaba un gramo de excelente cocaína, Evans se despidió de Bluhdorn. También achispado, y con su marcado acento austriaco, este le dijo: «Querido amigo, qué mujer y qué película. Eres el cabrón más afortunado de la Tierra». Sabiendo que no lo era y ocultando la verdad, sonrió, le abrazó y se despidió del gran jefe. También de Kissinger, que sí sabía de sus problemas con Ali. «Déjame intentarlo, si he sido capaz de negociar con los norvietnamitas, puedo mediar entre tú y Ali», le dijo con su marcado acento alemán tras abrazarlo con insólita espontaneidad para un diplomático. Había nacido, con el nombre de Heinz Alfred Kissinger, en Fürth, Alemania. Y como la de Bluhdorn, su familia había huido de la persecución de los nazis. «Conoces otros países, pero no a las mujeres —le contestó Evans—. Cuando se ha acabado, se ha acabado.»

A la mañana siguiente, Ali se despertó muy temprano. Se duchó, peinó y vistió a toda velocidad para regresar a El Paso, para volver a devorar cada músculo de Steve McQueen. Se despidió de Evans con un beso en la boca, un piquito más que un beso. Evans recordó una frase de su gran éxito: «Tú eres un **niño** bien con muchos millones».

Ese era él, pero no se parecía a Ryan O'Neal, ni aquello a *Love Story*. Todo había acabado, lo sabía perfectamente. Pero no hizo ningún comentario, ninguna pregunta incómoda. Cuando por fin Ali cerró la puerta y se quedó solo, Evans no pensó en su matrimonio claramente roto, ni en el divorcio, los abogados y la separación de bienes, ni en su hogar, ni en su hijo Josh. Pensó en que si Peter Bogdanovich hubiese aceptado rodar *La huida* con Cybill Shepherd, como se le propuso, Ali seguiría con él. También pensó que Ali ya no sería Daisy en *El gran Gatsby*, el clásico literario que quería convertir en un nuevo clásico de Paramount y de cuyo guion se iba a encargar Coppola por 175 000 dólares tras haberle encargado el trabajo a Truman Capote. El alcohólico escritor acabó entregando un disparate en el que Nick era un homosexual y Jordan Baker una vengativa lesbiana. Robert Towne rechazó de forma tajante la oportunidad de escribir el guion. «No quiero ser el desconocido guionista de Hollywood que jodió un clásico literario», le dijo tajantemente a Evans.

El momento crucial, el día D y la hora H, llegó esa misma mañana. Evans pidió un taxi y descubrió, anonadado, que la gente estaba haciendo colas para ver *El padrino*, colas de manzanas enteras, aquello era una locura colectiva. Como le gustaba hacer a Bluhdorn con su chófer, tanteó al taxista. Era la voz de la calle, del verdadero espectador, no el de un festival de cine o la academia. «*El padrino* va a ser un bombazo, mi mujer no pudo dejar de leer la novela hasta acabarla.» Evans sonrió, tenía hasta ganas de llorar, las colas que veía eran históricas y todo lo que sucedió a partir de ese día fue histórico, algo jamás visto en la industria del cine.

Todos los implicados hicieron el mismo recorrido por las manzanas atestadas de gente. Bluhdorn lo hizo con la satisfacción y el orgullo empresarial del negocio redondo. Coppola y Ruddy tenían un 6 por ciento de los futuros beneficios de taquilla, y los dos sintieron el mismo vértigo de recorrer las calles de la ciudad como futuros millonarios. Puzo ya lo era, pero con sus dos puntos y medio del porcentaje iba a ser mucho más rico todavía. No fue el caso de Brando, que, acosado por sus acreedores, renunció a sus puntos en la película por un sueldo, una nefasta decisión financiera que le costó una auténtica fortuna.

Coppola se convirtió en un cineasta gigantesco para buena parte de la crítica, no tenía nada que envidiar a cualquier gran director adorado por los festivales y la prensa; al cabo de pocos días lo hicieron miembro de ese selecto club. Había convertido una novela menor en una obra maestra del cine. Por dinero, había convertido un *best seller*, también escrito por dinero, en un clásico. La prestigiosa y muy influyente crítica Pauline Kael, del *New Yorker*, escribió algo que a Puzo le hizo daño: «La película parte de una bazofia que por lo general se considera apasionante y de lectura compulsiva. Coppola se ha mantenido fiel al sensacionalismo barato del libro y, sin embargo, ha hecho una película con la amplitud y la fuerza de las novelas populares como las de Dickens. Con una menor cantidad de bazofia y de sexo. La dirección es inteligente y tenaz, Coppola aguanta y acaba encajando las piezas. La bazofia sigue ahí, por debajo, pero el director se fija en los patrones en lugar de perderse en los detalles». En una crítica magistral, la mejor de las publicadas tras el estreno, Kael comparó a Coppola con uno de sus profesores en la UCLA: Jean Renoir. «*El padrino* nos muestra tantos elementos, constantemente,

que no nos aburrimos nunca (en casi tres horas) y tampoco paramos de asimilar información. La falta de coacción, el enfoque abierto de la película, es una herencia de Jean Renoir. Como Renoir, Coppola deja que el espectador deambule por las imágenes, deja respirar, lo cual es muy difícil para una película de época, en la que cada detalle debe estar cuidadosamente planeado. La amplitud de miras de Renoir es la expresión de un amor casi pagano por la gente y el paisaje, su estilo es como un abrazo. La amplitud de miras de Coppola es el reflejo de un sentido exploratorio de la complejidad, no siente la necesidad de comentar lo que nos muestra. *El padrino* se basa en el supuesto de que al público le atrae la complejidad.»

Puzo también fue objeto de la crítica de Richard Schickel, de *Life*: «*El padrino* le brinda a Mario Puzo la oportunidad de convertir su *best seller* chabacano, aunque apasionante, en algo simétrico. El guion comprime sustancialmente la segunda mitad de la novela de Puzo, cuando el escritor dejó de escribir y simplemente se puso a teclear». También Barry Norman, de *The Observer*, fue duro con Puzo y puso por las nubes a Coppola: «Muy muy en el fondo, esto no es más que una novela barata, pero un director que es un auténtico artista del cine lo eleva hasta darle la altura de una epopeya».

Roger Ebert, del *Chicago Sun Times*, reparó en el machismo de la película, ya implícito en el libro de Puzo: «¿Cuál es el nombre de la esposa de Vito? Es una sombra insignificante, una gorda siciliana que posa con su marido para las fotos de boda, pero no toma parte en nada de lo que se trama en el estudio de su marido. No hay espacio para las mujeres en *El padrino*. Sonny se aprovecha de ellas y las rechaza, al igual que ignora a su esposa. Connie, la hija del Don, es

tan desdeñada que a su marido no se le permite formar parte del negocio familiar».

Stanley Kauffman, de *The New Republic*, fue a degüello contra Marlon Brando: «Desde la primera línea de diálogo, de espaldas a la cámara, Brando revela que ni siquiera controla la voz del personaje. A partir de ese momento la inseguridad y la presunción lastran su interpretación. Cualquier actor talentoso no lo hubiera hecho peor. La culpa es del actor, de su laxitud y pereza». También contra la película y de una forma gratuita y miope. «*El padrino* no es, en ningún sentido, mejor que *Mafia*, que trata sobre el mismo tema. La analogía de la mafia y el capitalismo corporativo es propia de la escuela secundaria (...). La banda sonora de Nino Rota es sorprendentemente estrepitosa.» Y el gran remate: «Los colores de la copia de la película que se proyectó para la prensa de Nueva York eran muy pálidos». Una crítica bochornosa.

Pero, dijera lo que dijese la crítica, *El padrino* era un éxito de público histórico, todos iban a ser millonarios. Crecido, Coppola les dijo a Ruddy y a Evans: «Si la película recauda quince millones, quiero un Mercedes-Benz 600 Pullman». Se refería a una enorme y robusta limusina con televisión, hilo musical y aire acondicionado, el cochazo preferido de los dictadores del Tercer Mundo. Evans le contestó: «Ningún problema en cuanto recaudemos cincuenta millones».

Coppola tuvo muy pronto su Mercedes-Benz 600 Pullman. Lo compró con George Lucas, aquellos dos jóvenes barbudos con pintas de hippies aparecieron en un concesionario de Mercedes-Benz montados en una Honda, se quitaron sus cascos y eligieron la

limusina con seis puertas. Al pasmado vendedor le dijeron: «Envía la factura a Paramount Pictures».

30

París

Coppola también se compró una boina y se largó a París a escribir, como el artista bohemio que siempre había soñado ser. Para comunicarle las cifras de taquilla, y el bestial cambio que estaba experimentando su vida, Evans o Ruddy le llamaban por teléfono al hotel en el que se alojaba. En aquellas llamadas, Coppola aprendió el origen de lo que tenían entre manos: el *blockbuster*. Evans le explicó que ese término apareció en la prensa en la Segunda Guerra Mundial y se refería a las gigantescas bombas aéreas capaces de destruir un bloque de edificios entero. Después se popularizó y se usó para referirse a cualquier cosa especialmente explosiva. La primea vez que se usó en cine fue en mayo de 1943, cuando los anuncios en Variety y Motion Picture Herald describieron el film *Bombardier* como «¡El *blockbuster* de todas las películas de acción y *thriller*!». Ese mismo año, *Time* escribió sobre el film *Mission To Moscow*: «Los críticos decidieron que es tan explosiva como un *blockbuster*».

Ahora Paramount era dueña del primer gran *blockbuster* del nuevo cine norteamericano, el Nuevo Hollywood. En una burla del destino, lo que aconteció en la industria es justo lo que Francis Ford Coppola odiaba: el abuso de poder, el estreno masivo que ataca en la línea de flotación al cine de autor, independiente. Coppola se iba a

hacer muy rico, pero a costa de dañar al cine que más le gustaba hacer. Y, sabiendo que contaban con el prodigio de la alquimia, la gallina de los huevos de oro, una engrasada máquina de hacer pasta, Paramount optó por un estreno masivo, pasando de solo cinco salas a trescientas setenta en pocos días. Además, impuso sus abusivas condiciones, igual que una familia de la mafia. Era tal el reclamo y la necesidad de tener *El padrino*, la película de la que todo el mundo hablaba en la calle, la prensa, la radio y la televisión, que a los dueños de las salas se les pidió dinero por adelantado, cantidades desorbitadas. También porcentajes de lo recaudado en taquilla que nunca se habían reclamado. En la mansión de Robert Evans, y deleitado con el excelente champán de su anfitrión, Frank Yablans acosó a Gene Klein, propietario de la empresa exhibidora National General. Solo en aquella reunión Yablanas logró un adelanto de veinticinco millones de dólares.

Con *El padrino*, que superó el boom de *Sonrisas y lágrimas*, en Paramount Pictures entraba un millón de dólares al día, y su éxito significaba el regreso de Hollywood a la primera división del entretenimiento tras más de una década de crisis. Al cabo de pocos meses, llegó a convertirse en la película más taquillera de la historia del cine, superando las cifras de la que lideraba el podio hasta entonces: *Lo que el viento se llevó*.

Mientras tanto, a American Zoetrope llegaban cheques de un millón de dólares a la semana. Con solo treinta y tres años, Coppola era un hombre muy rico. «Haré milagros con este dinero», sentenció ante sus colaboradores y su mujer. Pero Eleanor ya intuía lo que iba a suceder, conocía bien a su esposo y ya se lo había adelantado en aquel miserable apartamento de Nueva York: Francis Ford Coppola

no sentía un gran respeto por el dinero. Como entraba, podía volatilizarse. Y fue exactamente lo que sucedió. Coppola empezó a comprar de forma compulsiva, caprichosa, otra vez como un mocoso al que le han dado un cheque con muchos ceros para comprar los juguetes más caros del mundo. Lo primero que compró tras el Mercedes-Benz 600 Pullman fue una maravillosa casa victoriana estilo reina Ana azul verdoso con veintiocho habitaciones en el 2207 de Broadway con vistas al Golden Gate y una fabulosa piscina en forma de trébol.

Al más puro estilo nuevo rico, en el comedor de la nueva mansión Coppola plantó un Warhol y usó el salón de baile como sala de cine. Una de las habitaciones la dedicó exclusivamente a escuchar discos, en concreto los de una máquina Wurlitzer con viejas y carísimas grabaciones de Enrico Caruso. A veces recibía a sus invitados descalzo y vestido con una amplia túnica blanca, como un pirado religioso o el excéntrico líder de una secta. Muchos de esos invitados, por supuesto, eran tipos que olían el dinero. Escritores, guionistas, directores, productores, actores..., todos tenían su proyecto y necesitaban financiación, ese dineral que a Francis le llegaba en cheques de millón cada semana. A Eleanor Coppola y a George Lucas les preocupaba este nuevo Coppola, mesiánico, extravagante, iluminado. Los pirados o los oportunistas se querían aprovechar de él, y ni sabía ahorrar ni se estaba centrando en lo importante: su cine y los proyectos de American Zoetrope.

Todo el mundo lo reclamaba, acaparó decenas de portadas de revistas, lo requerían para los más famosos *shows* de la televisión y los más importantes programas de radio. Coppola empezó a ser tan famoso como Warren Beatty, Liberace o Mick Jagger y, desde luego,

con el bombazo mundial de *El padrino* se convirtió en el director de cine más famoso del planeta, no tenía nada que envidiar a Alfred Hitchcock, a Walt Disney. De hecho, Francis empezaba a comportarse como un excéntrico productor y empresario, como un Howard Hughes, un Charles Foster Kane. El millón semanal seguía llegando y Francis continuó gastando. Por ejemplo en la nueva sede de Zoetrope, instalada cerca de la librería City Lights, fundada por Lawrence Ferlinghetti y famosa por un juicio por obscenidad tras publicar *Aullido y otros poemas*, de Allen Ginsberg, el poeta contracultural y fan de Lenny Bruce, fiel amigo y confidente de Mario Puzo. Para decorarla, al más puro estilo *art déco*, Dean Tavoularis y su hermano Alex se gastaron un auténtico dineral en los mejores materiales y diseños. Al acabarla, la sede quedó esplendorosa, era una verdadera maravilla.

También compró un helicóptero Jet Ranger, un avión privado, una emisora de radio y la revista *City*. En Nueva York se hizo con una cadena de cines de Donald S. Rugoff y le pidió llamarla Cinema 7 porque era su número de la suerte y él había nacido un 7 de abril. Rugoff, que aceptó, era un empresario muy astuto que se aprovechó de la decadencia de los envejecidos estudios de Hollywood y les dio a los cinéfilos del *baby boom* —la generación de Coppola, Lucas, Spielberg, Scorsese, Cimino, De Palma, Friedkin o Allen— justo lo que buscaban: modernidad, juventud, rebeldía, la Nouvelle Vague francesa, los neorrealistas italianos, el Free Cinema británico, el cine checo... Desde sus salas, Rugoff ayudó a impulsar un cine más desafiante e innovador, y además era muy buen vendedor y publicista, sus campañas eran tan agresivas como legendarias.

Con *El padrino*, Coppola estaba viviendo lo que Scott Fitzgerald, del que ahora Coppola se había empapado para su guion para Evans, habría llamado su «momento dorado». Algunos ese poder, esa fama y esa presencia en los medios los vieron con envidia, otros con preocupación y otros con admiración. John Milius, firmemente implicado en el sueño de American Zoetrope, dijo en la prensa que Coppola, al que calificó como el mejor director de su generación, estaba siendo tratado injustamente. En San Francisco se rumoreaba que se había vendido y que había traicionado a Zoetrope, pero en realidad la había salvado, había sacado a flote una empresa gravemente endeudada y que se hundía. Ahora todo volvía a ser posible, el cine libre y sin imposiciones.

Pero, dijesen lo que dijesen la crítica y sus colegas, Coppola había sufrido y aprendido mucho en el durísimo proceso de hacer *El padrino*. Demostró ser un gran líder que supo sacar poesía de un libro mediocre, controlar el presupuesto, dirigir a Brando, a Pacino y a un reparto enorme y espectacular, batirse con un director de fotografía genial pero difícil, con un abusivo Robert Evans y con el loco austriaco Bluhdorn. Por eso estaba honrado y forrado, pero en el fondo agotado y atrapado. Aquella no era la gloria que buscaba en la UCLA o con American Zoetrope, no un éxito de esas demenciales proporciones. A los pocos meses del estreno, Coppola supo que *El padrino* marcaría su carrera de por vida. La etiqueta de ser el famoso y genial director de *El padrino*, en el fondo un producto industrial, no le iba a ayudar a la hora de rodar el cine que más le motivaba, el cine libre y sin ligaduras con Hollywood, películas como su siguiente reto: *La conversación*.

El éxito y la fama también cambiaron de forma drástica, y hasta deformada, su vida social. Ahora a Coppola lo trataban, hablaban, miraban y saludaban de otra manera, le pedían autógrafos por la calle, a veces en el cartel de *El padrino* o incluso en la novela de Puzo. Todo el mundo loaba *El padrino*, nadie le hablaba de *Ya eres un gran chico* o de *Llueve sobre mi corazón*, sus obras personales; nadie las conocía ni las iba a conocer. Francis era alguien, era el gran Coppola, el genio, el mago, el profeta del nuevo Hollywood, ya no era el tío que no tenía ni idea, según aquellos dos técnicos a los que escuchó Coppola sentado en un retrete.

Era un dios y pensó que su siguiente jugada debía ser construir su propio Olimpo, y todo gracias a Paramount y Bluhdorn, que lo veneraba y respetaba, lo trataba como a un igual. En todo el mundo se hablaba de aquel barbudo que había dirigido *El padrino* con Marlon Brando. Desde hacía medio siglo, desde los tiempos de United Artists, los cineastas no contaban con tanto poder y admiración popular. Entonces fueron Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith quienes se juntaron para controlar sus propias películas y así no depender de los grandes estudios y sus magnates. Años más tarde también lo intentaron los directores Frank Capra, William Wyler y George Stevens con Liberty Films, otro sueño de libertad que resultó fallido.

El sueño de libertad de Coppola se llamó The Directors Company. Sus aliados para montar la compañía eran Peter Bogdanovich y William Friedkin, dos directores estrella. El primero había conseguido para Fox, y con *Contra el imperio de la droga*, casi cincuenta y dos millones en taquilla con un presupuesto de 1,8 millones de dólares, menos de un tercio de los que había costado *El*

padrino. El segundo había conseguido para Warner, con *¿Qué me pasa, doctor?*, 66 millones de dólares con un presupuesto de 4. Los dos tenían mucho de lo que presumir. Junto a Coppola, y los cineastas que se quisiesen unir a su escudería en el futuro, podrían ser los nuevos amos de Hollywood.

De forma muy astuta, Coppola jugó nuevamente sus cartas orquestando la creación de su nueva empresa de cine de autor bajo el paraguas de Paramount, cine independiente de los nuevos talentos de Hollywood. Francis, con su habitual vehemencia y poder de seducción, como un iluminado profeta, convenció a Bluhdorn, al que la idea le pareció sencillamente maravillosa, brillante, visionaria. En el fondo, este siempre había soñado con ser un mecenas de los grandes talentos en cine, literatura, música o pintura, y en eso también tenía mucho que ver con Coppola, que soñaba, desde la fundación de American Zoetrope, con una comunidad de artistas libres de las ataduras de lo comercial, del mero trabajo de encargo, industrial.

Cuando Frank Yablans se enteró de la jugada, le dijo a Bluhdorn que la gran idea que le había comprado a Coppola era una soberana estupidez y que él no quería saber nada de un pacto que iba a ser claramente dañino para Paramount. Bluhdorn insistió, los tres directores eran unos genios del cine y las dos primeras películas iban a ser magníficas, maravillosas: *La conversación* y *Luna de papel*. Y en eso tenía toda la razón, pero no tanto en el acuerdo que iban a firmar. Evans, Yablans, Bluhdorn, Coppola, Bogdanovich y Friedkin se reunieron en Nueva York en un encuentro que, a petición de Bluhdorn, debía ser «amable, relajado y hospitalario». Pero la reunión pronto se puso muy tensa por Yablans. Fue directo y al

grano: si los tres directores y amigos firmaban con Paramount, bajo ningún concepto podían aceptar películas de otros estudios de la competencia, los estudios para los que habían trabajado Bogdanovich y Friedkin. Dijo también que todas las películas que rodasen deberían ser para la nueva empresa, The Directors Company, respaldada por Paramount. Famoso por sus rudos modales y por ser siempre espontáneo y honesto, Friedkin se levantó de su silla, miró a la cara a un asombrado Yablans y le dijo: «Tú eres imbécil». Y salió de la sala. Finalmente, Yablans anunció que The Directors Company haría tres películas, cada una de menos de tres millones de dólares de presupuesto.

Entre otras reuniones, fiestas privadas y solemnidades, Coppola, Bogdanovich y Friedkin se volvieron a ver las caras en una gran fiesta a la que habían sido invitados por el poderoso agente Freddie Fields. Coppola aparcó su nuevo Mercedes en el parking de la mansión, de estilo español y construida en 1929, el año del crac de Wall Street. Era espectacular y la envidia del vecindario: seis habitaciones, sensacional sala de estar, techos con grandes vigas de madera, una oficina a la última, solárium, gran piscina, casa de huéspedes, fuentes, patios y un estanque koi. Fields había representado a Judy Garland, para la que organizó el arrollador concierto del Carnegie Hall en 1962. También representaba, entre otros muchos famosos de Hollywood, a Henry Fonda, Steve McQueen, Barbra Streisand, Sidney Poitier, Paul Newman y Dustin Hoffman.

Conocido por sus brutales maneras a la hora de negociar los porcentajes de las ganancias de taquilla para sus clientes, Fields era uno de los primeros superagentes de Hollywood junto a Ted Ashley y Lew Wasserman. Como en los relatos de carreras ejemplares que

tanto les gustan a los estadounidenses, empezó de cero, de botones. Su primer trabajo en la industria fue en la agencia Abbe Greshler, con Dean Martin y Jerry Lewis, con los que se mudó a la MCA, agencia en la que se convirtió en jefe de su Departamento de Televisión. Ya con su propia compañía, la Creative Management Associates, fue a la caza y captura de los talentos del Nuevo Hollywood: Al Pacino, Woody Allen, Liza Minnelli, Natalie Wood…

Fields era un hombre grueso, de blancas y grandes patillas, aficionado a las camisas llamativas, a enseñar su bronceado y velludo pecho y a llevar gafas enormes, casi tan grandes como las de Robert Evans, también presente en la fiesta. Coppola observó a Fields regañando a su mujer, Polly Bergen, actriz, cantante y presentadora de televisión que también había trabajado con Dean Martin y Jerry Lewis y en *El cabo del miedo*, junto a Gregory Peck y Robert Mitchum. Bergen asentía obediente a lo que le decía su marido mientras llamaba a uno de los muchos camareros de la fiesta, enfundados en apretadas chaquetillas rojas. Después ella se fue al interior de la casa y él saludó amablemente a los invitados que bebían y charlaban alrededor de la gran piscina. Coppola distinguió a Raquel Welch, Hugh Hefner, Lucille Ball, James Stewart y su mujer Gloria. Dos preciosas y jóvenes rubias se lanzaron a la piscina de forma sincronizada, perfecta. Coppola se alegraba de haber ido solo, sin Eleanor, que se había quedado en San Francisco. Podía observar la fauna con total libertad. Mirar y emborracharse sin que lo regañasen, sin tener que disimular, sin una esposa celosa o protectora cerca.

Entre los invitados, Coppola distinguió a Kirk Kerkorian, millonario que dividía su tiempo entre su mansión de Beverly Hills y

Las Vegas, donde poseía grandes inversiones. Se acercaba hacia él con paso brioso y sonriente. Era un hombre delgado, de gran nariz con forma de patata. Su pelo era negro asfalto, muy robusto, y lucía un flequillo exagerado, casi como el de un roquero. Francis le correspondió con otra sonrisa, honesta, aunque algo nerviosa. Todavía no se acostumbraba a tratar con magnates y ricachones, con la nobleza norteamericana. Le costaba adaptarse a ese ambiente. Hasta hace pocos años había estado durmiendo en una caravana o en hoteles de mala muerte, rodando películas baratas que nadie veía, endeudado hasta las cejas. Todo había cambiado de la noche a la mañana y le costaba asimilarlo, era de locos.

Kerkorian, que pertenecía a esa clase dirigente que ahora aceptaba y complacía a Coppola, era dueño de Metro-Goldwyn-Mayer y su proyecto más querido era el MGM Grand Hotel, el hotel más grande del mundo y que había sido moneda de cambio en la negociación, o más bien chantaje, del mafioso Sidney Korshak para recuperar a Pacino de aquella absurda película de la Metro. La vida de Kerkorian era de película; Francis podría rodarla algún día, aunque casi rozaba el cliché. Empezó a trabajar a los nueve años repartiendo periódicos, pateándose las calles para llevar dinero a casa. También fue boxeador, y piloto en la Segunda Guerra Mundial. Compró aviones usados y los utilizó para llevar a turistas del juego a Las Vegas, donde hizo una enorme fortuna.

Francis y Kirk se estrecharon la mano. El magnate apretaba bien, firme.

—Señor Coppola.

—Señor Kerkorian.

—Me ha gustado su película. Felicidades, es magnífica.

—Muchas gracias. Me parece raro verle en una fiesta, usted no es hombre de fiestas.

—De vez en cuando hay que abandonar los balances y las juntas y divertirse. ¿Ha visto las bellezas de la piscina, Coppola?

—Preciosas. Todas.

—¿Qué planes tiene ahora? ¿Alguna nueva película?

—Sí, pero nada parecido a *El padrino,* algo menos Hollywood.

—Hollywood le pedirá más padrinos.

—Lo sé.

—¿Y qué hará?

—A usted le gusta la industria del automóvil, ¿verdad?

—Sin duda, bien lo sabe usted.

—Pues estoy más interesado en hacer buenos prototipos.

—Le entiendo —dijo Kerkorian con una enorme sonrisa y mostrando su perfecta dentadura.

—Me gustaría hacerle una pregunta.

—Adelante.

—¿Qué le pareció la parte de Las Vegas en *El padrino*?

—Me gustó, es creíble. Y la historia, muy reconocible.

—Eso es talento de Puzo. La verdad es que no pude rodar interiores en Las Vegas, no teníamos dinero.

—Pues da el pego. Ahora déjeme hacerle a mí una pregunta.

—Claro, adelante.

—Usted ha rodado una obra de arte.

—Vaya, muchas gracias.

—¿Cómo se hace? Cómo hace arte y a la vez taquilla, algo tan comercial como *El padrino*.

—Le responderé con una sola palabra —dijo Coppola sonriendo y mientras se percataba de que un joven camarero de rasgos asiáticos se acercaba hacia ellos desde la mansión.

—Usted dirá.

—Riesgo. Esa es la palabra.

El camarero, azogado, se dirigió a Kerkorian.

—Señor Kerkorian, tiene una llamada. Es muy urgente.

—Le dejo, Coppola. Hablaremos.

—Hasta la próxima.

Coppola los vio caminar con premura hacia la casa. Otro camarero, calvo y achaparrado, le ofreció una copa de champán. Coppola remató la que tenía en la mano, cogió la nueva y en ese momento alguien le tocó en el hombro. Al darse la vuelta, curioso y sonriente, descubrió a una diosa. No era la típica belleza californiana, como las de la piscina, sino una joven como de otra época, como sacada de una película del cine mudo. De ojos verde oliva, piel muy pálida y mirada inteligente, tenía la cara lavada excepto los labios, pintados de un rojo intenso que chocaba con su blanca y joven dentadura.

La extraña, que cubría su larguísimo pelo rubio con un sombrero de paja a lo Harold Lloyd, descubrió al instante que Francis se ruborizaba al mirarla. Halagada, notó que aquel barbudo hombretón de gordos labios era incapaz de disimular su deseo. Parecía un adolescente en su primera cita y su insegura actitud confirmaba lo que Bart le había dicho a Evans: «Coppola es un reprimido sexual».

—¿Tú eres el director de *El padrino*?

—Me temo que sí.

—Me gustó mucho. Me llamo Mandy.

—Encantado, Mandy, yo me llamo Francis. —Le dio la mano que tenía libre.

—Lo sé, Coppola —dijo ella manteniendo a propósito su delgada y suave mano en la sudada mano de Francis.

—¿Quieres nieve?

—¿Coca? —preguntó Francis descolocado.

—Claro.

—No, no, gracias.

—¿María? ¿Ácido? Una fiesta así con ácido es la hostia.

Mientras charlaba con Arthur Penn, Fields observó de forma ladina a Coppola y a su nueva acompañante.

—Te invito a un tiro en el baño.

—Mejor no.

—Es buena.

En ese momento, Coppola, más molesto que nervioso, vio acercarse a su salvación: su amigo William Friedkin. Iba acompañado de Ellen Burstyn, con el pelo muy corto, recién cortado. Los dos llevaban en su mano derecha una copa de vino blanco.

—Francis, ¿has traído, por casualidad, alguno de tus maravillosos habanos?

—Sí, los tengo en mi nuevo Mercedes.

—¿El Mercedes-Benz 600 Pullman negro es tuyo, hijo de puta?

—Así es —respondió sonriente y satisfecho, otra vez era un niño mostrando un juguete nuevo y de los caros.

—Quiero probarlo, y también uno de tus puros.

—Hecho —dijo Coppola, sonriendo mientras descubría que Mandy había desaparecido.

—Francis, te presento a la gran Ellen Burstyn.

Como Al Pacino, Burstyn había sido alumna de Lee Strasberg en el Actors Studio. Mientras la besaba educadamente, Coppola avistó a Mandy. Estaba hablando con Ryan O'Neal. Llevaba el sombrero a lo Harold Lloyd en la mano y su precioso pelo rubio ondeaba con la brisa veraniega. O'Neal se la estaba merendando con la mirada.

—¿Veis a esa preciosidad? —dijo Coppola señalando con su copa a Mandy.

—Sí —dijeron Friedkin y Burstyn casi al unísono.

—Me ha ofrecido irme con ella al baño a esnifar. Tiene edad de haber faltado al instituto. ¿Sueno demasiado carca?

—No, Francis, para nada —dijo Burstyn.

Otro camarero, un delgado joven de rasgos latinos, les ofreció más vino y champán. Escucharon a Mel Brooks soltar una desmesurada carcajada. Antes de hablar, Friedkin se bebió casi de un trago su templada copa de blanco.

—Lo que no se cargue nuestros egos se lo cargará la coca, querido. Dentro de cinco años la coca habrá acabado con medio Hollywood. Evans ya está enganchado, y Dennis Hopper también; ha enterrado su carrera con una mierda que rodó en Perú. ¡Tirando kilos de cocaína por el retrete del hotel antes de volver! ¡Después de forrarse con *Easy Rider*!

—En Universal han dicho que Dennis no volverá a ese estudio jamás y que se encargarán de que suceda lo mismo en los otros estudios. Dennis tiene talento, me parece una desgracia. Los dos podemos vivir un desastre financiero parecido, Billy.

—¿Lo crees en serio, Francis?

—Sí, pero hablemos de algo alegre, por favor.

—¿De exorcismos?

Los tres rieron y remataron sus copas. Friedkin y Burstyn estaban inmersos en *El exorcista*. Coppola vio a Hugh Hefner decirle algo al oído a Raquel Welch al borde de la piscina. Por su carcajada parecía algo muy divertido.

—Por cierto, Ellen, estabas estupenda en *La última película*. —dijo Coppola.

—Una película maravillosa. El gran mérito es de aquel que viene por allí con un vaso de whisky en la mano —dijo señalando a Peter Bogdanovich.

Iba directo a ellos acompañado de su decoradora, diseñadora de vestuario y exmujer Polly Platt, que vestía un cómodo y corto vestido de verano. Bogdanovich llevaba unas Ray-Ban modelo aviator, una clásica camisa de rayas muy abierta y unos Levi's que parecían recién comprados. Y estaba borracho. Coppola admiraba a los dos, tanto a Friedkin como a Bogdanovich. Mientras rodaba *El padrino* había visto *Contra el imperio de la droga* y no se había animado, sino deprimido. Estaba convencido de que no iba a ser capaz de hacer una película tan auténtica, real y magistral, tan bien rodada e interpretada. Gene Hackman y Roy Scheider estaban sencillamente increíbles, como todos los secundarios. Y la fotografía de Owen Roizman era magistral. También Bogdanovich le había deslumbrado con *El héroe anda suelto* mientras rodaba *Llueve sobre mi corazón* y le había fascinado *La última película*, con dos estupendos Jeff Bridges y Timothy Bottoms y aquel prodigioso blanco y negro de Robert Surtees.

—Hay que ver lo lejos que ha llegado el amigo Fields, menuda choza —dijo Bogdanovich mientras observaba, sin decoro alguno, a una de las preciosas y bronceadas jóvenes de la piscina.

—Gente como Fields es la que se ha cargado este negocio —dijo Friedkin muy cabreado—. Dependemos de las estrellas; si no te peleas con agentes como Fields, adiós a tu película. No hay puta película.

—Echo de menos el viejo sistema de estudio, sus contratos leoninos y a esos magnates cabrones. Y eso que acabo de rodar gracias a Barbra Streisand, representada por Freddie.

—Y es maravillosa —dijo Platt.

—Lo es. La amo.

—Cuando las agencias tomen el control, esto se acabó.

—Francis, disfrutemos. ¡Camarero!

Bogdanovich pidió otro whisky y el resto de la noche se dejó llevar. Literalmente. Platt lo acompañó hasta el coche, un Volvo familiar, y decidió conducirlo. Cuando abandonaron la mansión de Fields, bastante ebrios, Coppola vio entrar a la fiesta a Paul Newman, Clint Eastwood y Alan Alda, y acompañó a Billy y a Ellen hasta su Mercedes 600. Luego sacó una botella de champán de una nevera de su lujoso interior y con ella, y entre carcajadas, bautizó el obsceno cochazo, con el que se dirigieron a Sunset Boulevard cantando «Hooray for Hollywood»: *Hooray for Hollywood, where you're terrific, if you're even good*.

En un semáforo del Strip, el Volvo de Bogdanovich se encontró con el Mercedes de Coppola. Friedkin, que por fin disfrutaba de uno de los habanos de Coppola, sacó la cabeza por la ventanilla y le gritó a Bogdanovich: «¡*Contra el imperio de la droga*, la película más emocionante de los últimos veinticinco años!». Y remató enseñando los cinco dedos de su mano derecha y gritando: «¡Ocho nominaciones y cinco Óscar, incluido el de mejor película!».

Bogdanovich, tan beodo de alcohol como de fama, sacó también la cabeza y chilló: «¡*La última película*, un film que revolucionará la historia del cine!». Recordaba de memoria una de sus muchas críticas laudatorias. Y remató: «¡Ocho nominaciones y mi película es mejor que la tuya!». Coppola, con otro purazo en la boca, sacó su orondo cuerpo por la ventanilla de su Mercedes y gritó: «¡*El padrino*, ciento cincuenta millones de dólares de taquilla!». A carcajadas, volvió a meterse en el Mercedes.

Platt, al volante del Volvo, pensó que en vez de a los tres directores norteamericanos de moda llevaba una excursión escolar. Rezó por que se les pasara la cogorza. Y la tontería. «Gilipollas», susurró poco antes de descubrir a Ryan O'Neal en un descapotable. A su lado estaba Mandy, la preciosa *dealer*.

31

Libertyville

Francis Ford Coppola disfrutaba en su porche de un té helado cuando una de sus vecinas se acercó a saludarlo y a felicitarlo por su trabajo. Era Sacheen Littlefeather, india nativa norteamericana de veintiséis años, pelo bruno y liso y ojos tristes. Littlefeather trabajaba como directora de servicio público en una estación de radio de San Francisco y era jefa del comité local de acción afirmativa para los nativos norteamericanos. Comenzó a visitar reservas en Arizona, Nuevo México y California y también Alcatraz cuando fue ocupada por activistas nativos norteamericanos. Había viajado por todo Estados Unidos, a campamentos y poblados, aprendiendo tradiciones y bailes y confeccionando ropa india. Se unió a otros indios urbanos para aprender sus tradiciones, su cultura, sus raíces. Los ancianos de diferentes reservas les enseñaron a los jóvenes cómo volver a ser indios.

El problema de los nativos norteamericanos estaba cada día más presente en la agenda mediática y muchas celebridades, como Jane Fonda, Anthony Quinn, Burt Lancaster o Marlon Brando apoyaban la causa. Sacheen quería saber si el respaldo de Brando a la defensa de los derechos de los nativos norteamericanos era sincera y realmente comprometida, de verdad. Ni corta ni perezosa, le confesó

a Coppola que le había escrito una carta al actor y que quería mandársela. Él le había dirigido en *El padrino*, le conocía bien, ¿podría ayudarla? Francis, amable y comprensivo, le dio la dirección de Brando en Mulholland Drive.

Pocos días más tarde, un hombre, con voz susurrante y nasal, la llamó a la estación de radio en la que trabajaba Sacheen.

—Apuesto a que no sabes quién soy.

—Claro que lo sé —dijo ella sonriente.

—Bueno, ¿quién?

—¡Marlon Brando!

—Me gustó mucho tu carta, Francis me habló de ti.

—Es un buen hombre, muy amable.

—Es un gran tipo, también me escribió una preciosa carta. En cuanto a la tuya, me ha convencido, creo que es el momento de que los que tenemos una imagen pública, tribunas que no tienen otros, hablemos de vosotros y de lo que Hollywood os ha hecho.

Brando hablaba despacio, pensaba bien cada cosa que iba a decir. No era, desde luego, un charlatán, no vendía nada. Bien lo sabía Coppola. Provocaba largas pausas, algunas eternas, casi exasperantes. El mejor actor del mundo evitaba actuar en una conversación. Había perdido la capacidad de conversar como el resto, con cierto ritmo, con la frecuente cadencia entre pregunta y respuesta. Y esta rebelde y antisocial actitud se acentuaba en una comunicación telefónica. A veces la pobre Sacheen creía que se había cortado el teléfono.

—Tantos millones de personas insultadas en las películas, en la televisión. Maldita televisión, todo es basura. Putrefacta. La industria del cine ha injuriado a todo el que no es blanco, a todos los grupos

étnicos. A todos, maldita sea. A las minorías, a los no blancos. Han bombardeado a la gente con clichés. Hemos consentido la caricatura del chino, del filipino, del negrito idiota, del indio tonto. ¿Has visto a Mickey Rooney en *Desayuno con diamantes?*

—Sí, haciendo de japonés.

—Dan ganas de matarlo. Yo también hice de japonés en *La casa de té de la luna de agosto*.

—No la vi.

—Mejor para ti. Pienso en los niños indios.

—¿Por qué en los niños?

—Por el daño que les hicimos. Que les hacemos. Hoy, ahora. Los niños indios tienen que soportar cómo son representados en la pantalla. Los degradan, les dicen que son inferiores, que son defectuosos. Desde pequeños, desde que su padre enciende el maldito televisor en casa. Malditos cerdos. Tienen que soportar a todos esos indios grotescos, salvajes, violadores, asesinos. Crecen con una imagen negativa de su gente, de ellos mismos, de su sangre. Hasta en el colegio. Todo mentiras, los libros de texto de los colegios estadounidenses mienten. Manipulan la verdad, la omiten, engañan en nuestra relación con los indios. Y esa mierda tienen que leerla los niños indios.

—Yo lo he vivido, Marlon.

—Lo supongo. Es muy injusto.

Brando carraspeó e hizo otra larga pausa de las suyas. Eterna. Ella no dijo nada, empezaba a entender lo que era comunicarse con él.

—Los negros han luchado, también los indios tenéis que luchar, sois los oriundos de este país, sus dueños legítimos. Apoyé la causa negra en Washington con mi amigo James Baldwin. Y Harry

Belafonte, Charlton Heston, Sidney Poitier. Los principios de este país no son la libertad, la justicia para todos, la igualdad de razas y creencias. Eso solo se aplica a los blancos. Fuimos rapaces, destructivos, torturadores… Monstruosos… Horribles. Cuatrocientos tratados traicionados, somos mentirosos, traidores, chusma. Eso no sale en las películas, claro. Por supuesto que no. Ni en la televisión. El cine es cómplice, la industria del entretenimiento lo es. Hemos cometido un holocausto con tu gente. Hemos asesinado a cientos de miles, de costa a costa. Y en el cine es al revés, en el cine sois los malos. Y el cerdo de John Wayne es el bueno.

Brando y Sacheen hablaron durante casi una hora. Bueno, habló él más que ella. Soltó sus habituales y electrizantes monólogos. Se estuvieron llamando regularmente y finalmente Sacheen fue a visitar a Brando a Mulholland y hasta se quedó en su casa alguna noche. Pero como invitada, no como amante. Él seguía siendo un depredador sexual aunque últimamente lo que más depredaba era la estantería de los helados. Las tarrinas gigantes de chocolate y las de vainilla eran su perdición. Por eso Sacheen lo vio más gordo de lo que esperaba, sobre todo al observar su gran espalda, sus lorzas, sus enormes muslos. También su papada y sus manos, más regordetas de lo que recordaba de sus películas. Aunque le pareció un hombre muy inteligente y muy seductor cuando la observaba de arriba abajo, sin decoro alguno, no lo tuvo por un hombre especialmente atractivo o sexy. Y además tenía la edad de su padre. Ni hablar.

Se cayeron bien a pesar de tantas diferencias de partida como la edad, sus orígenes, sus razas, sus culturas, el dinero, la fama. La casa que había sido testigo del «milagro de Mulholland», aquella legendaria prueba ante la cámara de Coppola de la que todo el

mundo hablaba en la prensa, no le pareció a Sacheen un lugar solitario y decadente, cuando ella lo visitaba solía estar lleno de niños, de exesposas y las amantes de turno. Su novia de entonces era Jill Banner, joven actriz que había tenido un papelito no acreditado en *Candy*, la película dirigida por Christian Marquand, el gran amor masculino de Brando. Su escena había sido eliminada en la sala de montaje.

A Sacheen le caía bien Jill, era una buena mujer y con un gran sentido del humor. En ocasiones, ella, Jill y Marlon bebían, cenaban y hablaban hasta la madrugada, Brando les hacía imitaciones de otras celebridades, reían a carcajadas, hasta llorar de risa. Cuando la cosa iba en serio, él les hablaba de su tema más recurrente: su madre. Sacheen y Jill acababan de ver *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci. Marlon les había pedido que lo hicieran, que fueran a verla, quería conocer su opinión. Les gustó y les dolió.

—Creo que es una película muy triste sobre un hombre que tiene una relación muy difícil con las mujeres —dijo Sacheen.

—En la escena del funeral no estás hablando de tu mujer, sino de tu madre —dijo Jill.

Brando sonrió, no dijo una palabra. Se limitó a acariciar la membrana de uno de sus bongós.

—De tu madre alcohólica —matizó Jill sabiendo que podía hacer daño.

—Es posible, que cada espectador decida de dónde viene todo eso —dijo por fin Brando y sin mostrar enfado por el desagradable apunte de Jill.

—El cine te ha servido como terapia y por eso eres un actor inmenso, en tu juventud no había terapeutas como ahora y lo

resolviste con la actuación —reflexionó Sacheen.

Brando siguió acariciando la membrana de su bongó y observó la velocidad a la que se movían las nubes. Se había levantado mucho viento aquella tarde. Como era condición en sus conversaciones, tardó otra eternidad en contestar.

—Mi madre era una triste borracha y mi padre un desgraciado. Un hombre mediocre. Y muy envidioso, frustrado. Se peleaban, gritaban, bebían, se odiaban, se amaban otra vez... Se necesitaban, dependían el uno del otro para destruirse. Un día se separaron y mi madre me llevó, con mis dos hermanos, a Santa Ana, California, para vivir con nuestra abuela. Luego se reconciliaron y nos mudamos a una apestosa granja que olía a cagada de vaca en Libertyville, en Illinois. Allí trabajé como acomodador en el único cine que tenía la ciudad. Recuerdo haber visto en esa sala *Rebecca* y también *Historias de Filadelfia*. James Stewart y Laurence Olivier me fascinaban. Me siguen fascinando. También vi *El gran dictador*. Chaplin es asqueroso, trabajé con él en su última película. Fue un infierno, igual que trabajar con Bertolucci. Solo tengo clara una cosa desde que acabé de rodar con Bernardo: jamás volveré a hacer lo que hice en París con él. Bajo ningún concepto. No lo necesito, me destruye. Me desnudé demasiado con él, me expuse más de la cuenta, ese rodaje me dejó completamente seco. Ninguna película merece ese desgaste personal, tan íntimo. A partir de ahora voy a limitarme a cobrar el cheque. Y solo trabajaré por cheques con muchos ceros.

Volvió el largo silencio. No les resultaba incómodo, los tres lo aceptaban encantados. Sobre todo Brando. A su edad, y en su oficio, había sido testigo de demasiados soliloquios, sermones, competiciones intelectuales, aburridas disertaciones culturales,

largos perdones, reproches eternos. Por eso adoraba con toda su alma el silencio. También actuando, el valor de la mirada, el gesto, el caminar, el movimiento.

Sacheen se encendió, con una vela, un porro de marihuana que había liado Jill. La bella amante de Brando era una maestra manufacturando canutos. Sacheen también habló de sus padres.

—Mi padre era mezcla de apache y yaqui y mi madre blanca. Se conocieron en Arizona. Las parejas de raza mixta eran ilegales allí, así que se mudaron a Salinas para trabajar como fabricantes de sillas de montar y estampadores de cuero. Los dos eran enfermos mentales y alcohólicos, y no podían criarme. Me separaron de ellos a los tres años. Además sufría de tuberculosis en los pulmones, salvé la vida viviendo conectada a una máscara de oxígeno en un hospital. Acabé viviendo con mis abuelos, aunque veía muy de vez en cuando a mis padres. Mi padre pegaba a mi madre. Un día lo descubrí in fraganti, le grité, salí de la casa, él me persiguió, se subió a su camioneta y trató de atropellarme, de matar a su propia hija.

Marlon Brando escuchaba todo atento, nervioso y como agarrotado, parecía estar a punto de llorar o de gritar de rabia. Parecía Fletcher Christian en *Rebelión a bordo*.

—Me libré escondida en una arboleda. Estaba aterrorizada. Mis abuelos me llevaron a una escuela católica blanca. Fue terrible. Me insultaban, me pegaban. «India de mierda», «cerda», «sucia», «Toro Sentado».

—Hijos de puta —dijo Jill.

—A los doce visité con mi abuelo la histórica iglesia católica romana Carmel Mission. Allí contemplé, horrorizada, los huesos de un nativo norteamericano, exhibidos en el museo, como los de un

puma o una ballena. Me dirigí al sacerdote y le dije que Dios nunca aprobaría algo así. Me gritó, me llamó hereje. No sabía lo que era un hereje. Marlon, ¿conoces la historia de los navajos y la NASA?

—No.

—Cuando la NASA estaba preparando el Proyecto Apolo, los astronautas hicieron su entrenamiento en una reserva indígena de los navajos. Cuando estaban cuidando de su rebaño, un viejo navajo y su nieto se toparon con la tripulación espacial. La imagen es de película. El anciano, que solo hablaba navajo, le preguntó a su nieto qué hacían esos hombres con sus trajes blancos y sus escafandras en sus tierras. El miembro de la tripulación le dijo al joven que estaban entrenando para su viaje a la Luna. Entonces el anciano, emocionado, le dijo a su nieto que le preguntara a los señores de la NASA si podía mandar un mensaje a la Luna. Los astronautas aceptaron la solicitud del anciano y le trajeron una grabadora. Una como la que usas tú, Marlon.

—Entiendo.

—El anciano grabó su mensaje, muy breve. Los astronautas, intrigados, pidieron a su nieto que lo tradujera, pero el nieto se negó. Los hombres de la NASA, más intrigados si cabe, llevaron la cinta a la reserva, donde el resto de la tribu escuchó el mensaje y se rio a carcajadas. También la tribu se negó a traducir el mensaje del anciano a la Luna. Por fin, el equipo de la NASA llamó a un traductor oficial del Gobierno y descubrieron el mensaje del viejo navajo: «Luna, ten cuidado con ellos, van a venir a robar tus tierras tal como hicieron con las nuestras».

32

Grand Avenue

Un año más, y como imponía la tradición y la industria del cine, la 45.ª edición de los Óscar se celebró, el 27 de marzo de 1973, en el Dorothy Chandler Pavilion, en el 135 de Grand Avenue. La gala, retransmitida por la NBC, fue presentada por Carol Burnett, Michael Caine, Charlton Heston y Rock Hudson, y en su alfombra roja desfilaron Marisa Berenson, James Coburn, Burt Reynolds, Diana Ross, Liv Ullmann y Francis, Eleanor, Carmine y August Coppola. Paradojas de Hollywood, el año de *El padrino* el Óscar honorífico fue para el gánster del cine clásico por excelencia: Edward G. Robinson, protagonista de *Fuera de la ley*, *Hampa dorada*, *Pequeño gigante*, *El último gánster, Cayo Largo* y *El regreso del gánster*.

En la gala, en la que Angela Lansbury protagonizó un número musical largo, anticuado y acartonado, como el viejo Hollywood que se caía a trizas, la diseñadora de vestuario de *El padrino*, Anna Hill Johnstone, perdió ante Anthony Powell, modisto de *Viajes con mi tía*. La película también perdió los Óscar al mejor sonido, montaje y actor secundario, que se llevó Joel Grey por *Cabaret*. James Caan y Robert Duvall, los dos nominados por *El padrino*, se quedaron sin su Óscar igual que Coppola, que fue vencido por Bob Fosse, realizador de *Cabaret*, en el apartado al mejor director.

La mayor estupidez cometida en aquellos Óscar fue que también Al Pacino fue nominado, pero como actor secundario. Era ridículo, él era el gran protagonista de *El padrino*, Marlon Brando tenía menos minutos en pantalla y había sido nominado como mejor actor. Nuevamente ninguneado por la industria y enfurecido, como era de esperar, Pacino dejó plantada a la Academia y no acudió a la gala.

Coppola sí recogió el segundo Óscar de su carrera, tras negarse a recoger el de *Patton*, al mejor guion adaptado por *El padrino*. Lo presentó Jack Lemmon, que antes dedicó unas palabras para el famoso y respetado actor, dramaturgo y compositor inglés Noel Coward, quien justo el día anterior había fallecido de un infarto. Cuando Lemmon gritó su nombre y el de Puzo, ausente en la sala, Coppola subió al escenario con su llamativo traje de terciopelo verde, extravagante vestimenta que destacaba sobremanera entre todos los habituales esmóquines oscuros. Junto a él iba la hija de Mario Puzo, Dorothy, que resbaló en el escenario por culpa de sus brillantes zapatones de plataforma. Cuando tomó el micrófono ante lo más granado de Hollywood, Coppola dijo que estaba nervioso, aunque no lo parecía. Al primero que agradeció su Óscar fue a Peter Bart, por conseguirle el trabajo y la enorme oportunidad de dirigir y escribir *El padrino*. También se acordó de su sueño American Zoetrope, que definió, orgulloso, como «mi romántica aventura financiera en San Francisco que todavía vive». También se acordó, como le había prometido, de Bob Towne y de la gran escena que escribió entre Brando y Pacino. Acabó felicitando a Bob Fosse por su trabajo dirigiendo *Cabaret,* y a sus actores y amigos Jimmy Caan, Al Pacino y Bobby Duvall. Ni una sola palabra para Robert Evans, al que no le hizo ninguna gracia no estar en aquellos agradecimientos. Le pareció

una falta de lealtad y de respeto por parte de Coppola, que empezaba a vengarse de todo lo que Evans le había hecho sufrir.

Pero aquellos Óscar fueron recordados, sobre todo, por el premio a Marlon Brando, que competía con su admirado Laurence Olivier y Michael Caine por *La huella*, Peter O'Toole por *La clase dirigente* y Paul Winfield por *Sounder*. Horas antes, Sacheen Littlefeather había estado en casa de Brando, esperando a que terminara de escribir un largo discurso de ocho páginas. El asistente personal del actor se encargó de acreditarla y de acompañarla a la ceremonia. Howard Koch, guionista de *Casablanca* y productor del programa, le dijo que nada de ocho páginas, ni hablar, solo tenía un minuto. Cuando llegó el gran momento, Liv Ullmann, acompañada de Roger Moore, fue la que dio el nombre del ganador ante los asistentes. Littlefeather subió al escenario y no aceptó el premio que le entregaba Moore. Con gesto compungido, Littlefeather improvisó su discurso.

—Hola, soy Sacheen Littlefeather. Soy apache y presidenta del Comité Nacional de Imagen Afirmativa de los Nativos Estadounidenses. Esta noche vengo en representación de Marlon Brando. Rechaza este premio por el maltrato de los indios por la industria cinematográfica.

En ese momento los abucheos se mezclaron con los aplausos, bastantes y sinceros. Eran los dos Hollywood enfrentados, a cara de perro, progresismo frente a conservadurismo, el Hollywood de Bob Hope, John Wayne y Frank Sinatra, que leyó en directo una declaración de la academia en contra de los mensajes politizados, frente al Hollywood de Jane Fonda, Marlon Brando y Dennis Hopper, una riña generacional en televisión y ante nada menos que

85 millones de personas. Tras el abucheo y los aplausos, Sacheen pidió disculpas y, muy entera y segura, siguió:

—El maltrato en la televisión y en las reposiciones de películas.

También hizo mención a Wounded Knee, en Dakota del Sur. En aquel lugar, y durante un mes, activistas nativos norteamericanos se enfrentaron a las autoridades estadounidenses por el asesinato de un hombre lakota. Y terminó así de conciliadora y pacífica:

—Espero no haber sido una molestia esta noche y que deseemos que en el futuro nuestros corazones y entendimiento se encuentren con amor y generosidad. Gracias en nombre de Marlon Brando.

Lo que nadie sabía, ni los espectadores ni los invitados al Dorothy Chandler Pavilion, es que John Wayne, fanático anticomunista, terriblemente reaccionario y figura clave del viejo Hollywood, intentó abalanzarse a gritos sobre Sacheen para golpearla en directo y ante las cámaras. «¡Sacad a esa zorra del maldito escenario, haced algo!», gritaba trastornado. Era tal su furia que la hubiese herido gravemente, pero seis hombres de seguridad se lo impidieron. Cuando Littlefeather llegó al *backstage*, algunos miserables se burlaron de ella colocando la palma de su mano en la boca imitando a un indio. También sus danzas tribales. «Eh, ah, ah, ah. Eh, ah, ah, ah.» La agotada y entristecida Sacheen pensó que, por desgracia, todavía había mucho que cambiar en aquel terrible país, kilómetros de tierras invadidas que habían pertenecido a su gente.

Y por fin llegó el Óscar a la mejor película. Rock Hudson se asustó en directo ante un ruido ensordecedor en el *backstage* y presentó, trastabillándose, a Clint Eastwood, que nada más acercarse al micrófono bromeó de forma estúpida y jactanciosa: «No sé si debería presentar este premio en nombre de todos los vaqueros que rodaron

en todos los wésterns de John Ford a lo largo de los años». El ganador fue, y ante el evidente y nada disimulado desagrado de sus competidores, Albert S. Ruddy, productor de *El padrino*. Enfundado en un esmoquin marrón excesivamente brillante y bastante hortera, Ruddy dedicó su premio a Robert Evans, Charlie Bluhdorn y Peter Bart y después hizo una ridícula perorata patriotera, posiblemente influenciada por las palabras de Littlefeather: «Norteamérica necesita el negocio del cine y el negocio del cine necesita a los Estados Unidos. El buen público necesita buenas películas y las buenas películas necesitan un buen público. El sueño americano, y lo que todos deseamos, es el Óscar». No se sabe si porque Coppola le pidió que renunciara a su porcentaje en los beneficios o por sus muchas broncas, pero el caso es que el productor de *El padrino* no dedicó ni una miserable palabra al director, Francis Ford Coppola.

En la lujosa fiesta posterior a la gala de los Óscar, en el hotel Beverly Hills, Coppola se emborrachó a gusto, se fumó dos de sus mejores habanos y charló un buen rato con Bob Fosse, íntimo amigo de Mario Puzo. Fosse era un tipo muy divertido, un gran bebedor y tenía muy buenas anécdotas relacionadas con Puzo. Coppola también brindó con su equipo y con sus actores, y conoció a Joel Grey, a James Coburn y hasta al pequeño Michael Jackson. A Gene Hackman le habló de *La conversación* y el actor le escuchó muy interesado. El abrazo más honesto y cálido de la noche se lo dio a Al Pacino. Los dos estaban bastante tocados por el vino y el champán. Coppola observó durante unos segundos a aquel hombre bajito, ya sin pajarita y con el cuello de su blanca camisa desabrochado. Sus oscuros y tan expresivos ojos, vivos, perspicaces y benignos. Y su gran mentón, su largo pelo negro enmarañado, ese exagerado anillo

de plata, sus zapatos con más tacón que el habitual. Pacino le pareció un joven líder gitano con ropajes de príncipe o de político. También pensó que aquel «enano», según el ignorante y ordinario Evans, se había convertido en un coloso.

—Quién lo iba a decir.

—¿El qué? —preguntó Pacino sonriendo y encendiéndose un cigarrillo.

—Que aquel tipo retraído de los ensayos se iba a convertir en lo que te has convertido.

—Tú me has convertido en eso, Francis.

—Puede, en parte. Esto solo acaba de empezar para ti.

—Y para ti. A partir de esta noche van a cambiar nuestras vidas. Quizás no dure mucho, pero los teléfonos de nuestros representantes van a arder.

—¿Sabes cuándo cambiaron nuestras vidas realmente? En la escena en la que matas a Sollozzo y McCluskey. En Paramount se quedaron mudos. También creo que hay una analogía entre Al Pacino y Michael Corleone.

—¡Francis, por Dios, espero no parecerme a Michael Corleone! —dijo volviendo a sonreír.

—No, no, me refiero a que Michael demuestra a su familia que es un líder y tú has hecho exactamente lo mismo con Paramount.

Pacino volvió a abrazar a Francis antes de abandonar la fiesta. Fue un abrazo prolongado, sincero y extrañamente efusivo para un tipo tímido como él. Coppola volvió a la mesa en la que bebía y reía su mujer, su padre, su hermana y su hermano. Pocos minutos después de sentarse y beber más champán, y sin haber cenado lo suficiente, Coppola vio cómo se acercaba a su mesa Frank Welles. El directivo

que había reclamado a Coppola los 300 000 dólares prestados a American Zoetrope se había levantado de la mesa de los ejecutivos de Warner y se acercaba a él con una sonrisa meliflua, la de rigor en las fiestas de Hollywood. Aquel abogado educado en el Pomona College, Oxford y Stanford le ofreció su suave y delicada mano derecha, y Coppola la rechazó ante el horror de sus familiares y el horror del propio Welles.

—No, no pienso darte la mano —dijo, mirándole a los ojos, a uno de los hombres más poderosos de Hollywood.

—Muy bien —se limitó a decir Welles, que volvió a su mesa.

—¿Era necesario, Francis? —preguntó, preocupado, su hermano August.

—Se lo merece, quiso destruirme, me amenazó, nunca creyó en mí. Ese cerdo pudo acabar con American Zoetrope. Y ahora que soy famoso cree que soy de su maldito club de campo. Que se vaya a la mierda, que se vayan a la mierda él y Warner.

—La gloria trae este tipo de nuevos amigos.

—En este caso enemigos, August.

—Eso me recuerda a algo que dijo Noel Coward.

—Que en paz descanse. ¿Qué dijo Noel Coward?

—El dinero no nos facilita amigos, sino enemigos de mejor calidad. Y tú los vas a coleccionar, hermanito.

33

South Van Ness

A la mafia le entusiasmó *El padrino*. Uno de los escasos mafiosos que atacó a la película tras el estreno fue Michele Sindona, amigo de Charlie Bluhdorn, estrechamente ligado a la familia Gambino y blanqueador de sus millonarias ventas de heroína. «Todo italiano que sea enviado a la cárcel en este país recibirá cinco años más a causa de ese estúpido cuento de hadas», le dijo a Bluhdorn. El resto de la mafia hizo todo lo contrario y hasta comenzó a adoptar las maneras de los gánsteres de la película, algo que a Coppola le ponía enfermo. «¡No han entendido nada!», se quejaba. Como ya le había ocurrido a la novela de Puzo, su película seguía siendo tachada de presentar una lectura romántica del sindicato del crimen, de mostrarlo como gente elegante, renacentista, maquiavélica, digna de una película de Luchino Visconti. En este sentido, Alberto Moravia escribió una certera crítica, en *L'Espresso*, contra la película y contra Coppola: «A los italoamericanos más emprendedores les ha tocado la función de proveer a la civilización puritana de todas las cosas que condena el puritanismo y de las que, sin embargo, no puede prescindir. Entendamos el juego, la prostitución y, por último, la droga. La Cosa Nostra existe en cuanto existe el puritanismo. Por tanto, nada de cualidades "humanas", nada de virtudes familiares,

nada de lados positivos. La mafia es pura y simplemente criminalidad que toma como modelo el gran *business* estadounidense. Al final, la falsificación de Coppola consiste, ante todo, en la idealización sentimental de un ambiente social horrendo».

En una de sus largas conversaciones telefónicas entre San Francisco y Nueva York, Puzo y Coppola, cada uno disfrutando de sus respectivos purazos, estuvieron de acuerdo en que Moravia se olvidaba en su crítica de la principal seducción de la mafia.

—Se le olvida decir que, cuando el sistema «legal» no funciona, el de la mafia sí —dijo Coppola.

—Ya lo hablamos al empezar a escribir. A la gente le seduce la mafia, y su gobierno paralelo, porque no son de la mafia y les gustaría serlo. *El padrino* expone, desde el minuto uno, que al sistema le importas una mierda aunque hayas sufrido un atropello espantoso, como lo sufre Bonasera. No eres nada para el sistema. Para un policía, un juez o un funcionario solo eres una molestia, un número, un impuesto por cobrar. Y con Corleone obtienes, finalmente, la justicia que mereces y te han negado.

—Pero la mafia no es ninguna organización de caridad, ni son socialistas o comunistas. La mafia chantajea, extorsiona, solo presta para que se le devuelva el doble. Y su servicio conlleva violencia y a veces hasta el asesinato.

—Pero Corleone no parece ese tipo de chusma criminal. Por eso tu película es tan atractiva como ambigua.

—Nuestra película, Mario, nuestra película. Estados Unidos siempre se ha pirrado por los bandidos, la fascinación por los criminales forma parte de nuestra esencia, la norteamericana. Jesse

James, Billy el Niño, Butch Cassidy…, y más tarde Bonnie y Clyde, sobre los que Arthur Penn rodó la película que, casualmente, empezó a cambiarlo todo en Hollywood.

—Los criminales fascinan porque todos vivimos vidas repetitivas, anodinas. Vamos al trabajo, cotizamos y respetamos la ley. Por eso envidiamos a las personas que hacen lo que quieren y no piden permiso. Y por eso, querido Francis, la versión urbana del pistolero es el gángster.

—Cierto.

Y la versión urbana de aquel forajido del Oeste también era Crazy Joe Gallo, el asesino de Colombo, al que un mafioso llamado Joseph Luparelli descubrió entrando en Umberto's, el famoso local especializado en almejas de la calle Mulberry que bien conocían Francis Coppola y Albert S. Ruddy. Gallo iba con su esposa, su hija, su hermana y un guardaespaldas para celebrar sus cuarenta y tres años y venían de ver una actuación de Don Rickles, un cómico que les encantaba, como a mucha gente de la mafia. Aquella noche Gallo había invitado a su cumpleaños a Rickles, a cenar con él y su familia en el Umberto's, pero el cómico declinó la invitación muy amablemente.

Rickles era muy ácido e íntimo amigo de Dean Martin y de Frank Sinatra, que lo llamaba Cabeza de Bala porque en sus bromas siempre disparaba a matar, era tremendamente mordaz. Una noche Sinatra estaba cenando en el hotel Sands de Las Vegas y Rickles se acercó para decirle que estaba intentando impresionar a una dama, una mujer que no se creía que lo conocía. Cuando terminó de cenar, Sinatra se acercó a su mesa. «Eh, Don, ¿cómo demonios estás?», le dijo. Rickles lo miró serio y le soltó sin inmutarse y ante el pasmo de

la dama: «Ahora no, Frank, ¿no ves que estamos cenando?». La carcajada de Frank Sinatra se escuchó en medio Nevada.

Joseph Luparelli, sabiendo que Gallo llevaba meses marcado para ser ejecutado por la familia Colombo y viendo la gran oportunidad que tenía en sus narices, salió pitando del Umberto's a hacer la llamada pertinente. Carmine Di Biase y Philip Gambino, junto a dos de sus sicarios, condujeron a toda velocidad hasta Umberto's. Luparelli se quedó al volante del coche, Di Biase entró en el local, se acercó a toda velocidad a la mesa de cumpleaños de Gallo, se plantó ante él, sacó su Smith & Wesson y disparó a bocajarro. A Gallo solo le dio tiempo a volcar su mesa para salvar a su familia. Se tambaleó hacia la puerta del local y se derrumbó en la acera del 132 de Mulberry Street. Murió poco más tarde en el hospital. Esa noche, al no acudir al sangriento cumpleaños, Don Rickles tomó una de las mejores decisiones de su vida.

Poco después de que los Colombo consumaran su *vendetta*, Joseph Luparelli, el chivato, muerto de miedo y completamente paranoico, pidió protección al FBI. Temía que también lo liquidaran a él para eliminar testigos. Además, Frank Sheeran, alias el Irlandés, llegó a afirmar que él había sido el asesino de Gallo, pero los testigos oculares describieron a un tirador que no se parecía absolutamente en nada a Sheeran, el asesino era mucho más bajo y más gordo. Al cabo de unos meses se cerró el caso, nadie fue condenado por la muerte de Crazy Joe Gallo.

Mientras, en la otra punta del país, en American Zoetrope, Francis Ford Coppola meditaba, de manera caótica, cómo ser un artista y a la vez un empresario que debe mirar por sus inversiones, las adquiridas y las futuras. Pretendía rodar producciones pequeñas, pero pensaba

siempre a lo grande, era pura contradicción. El autor atormentado, la boina, la bohemia de París y los hippies de San Francisco frente a su Mercedes, su helicóptero, su mansión y sus caros habanos. ¿Era Coppola, el gran profeta del nuevo cine norteamericano, la gran esperanza, una pura contradicción, en el fondo un gran embaucador? A Coppola le fascinaba la contracultura y el cine marginal, pero desde joven había estado del lado de las figuras gigantes y en el fondo ambicionaba ser una de esas figuras. Desde sus frustrados estudios en la UCLA, había despreciado a los vagos y a los charlatanes, pero admiraba a los grandes inventores, a Nikola Tesla, Walt Disney, Enrico Fermi, John DeLorean, Samuel Morse o Preston Tucker. Eleanor Coppola sabía que lo que su marido realmente odiaba era obedecer, tener a alguien encima que le diga que una decisión que ha tomado es mala, poco juiciosa. Alguien que lo convierta en un conservador, en un hombre con miedo. Ella sabía que eso con Francis no era posible porque no tenía miedo. Y ahora que era millonario, y su familia estaba a salvo, el miedo había desaparecido por completo.

Aunque con algunos altibajos y discusiones, su firme amistad con George Lucas no se había deteriorado, los dos eran tipos con mucha ambición y talento, pero sus gustos cinematográficos chocaban y su forma de enfrentarse al cine también. Coppola, tendente a fluir y a ser intenso y hasta disperso, amaba reunir a los actores y ensayar con ellos. También era protector con sus empleados y equipos, pero Lucas era mucho más introvertido y frío. «No deberías ser tan frío, George, busca que tu cine emocione», le dijo Francis en una veraniega barbacoa en su mansión. Lucas, cerveza en mano y

mosqueado, le contestó: «¿Emocionar? Cualquiera emociona, Francis. Es fácil, solo tienes que coger un gatito y hacerlo sufrir».

Y aunque Coppola la había estado evitando, por fin llegó la llamada. «Francis, es Charlie Bluhdorn», le anunció su secretaria. Coppola, tenso, cogió el teléfono y alargó su dilatado cable mientras elegía un habano de una caja de puros Montecristo.

—Dime, Charlie.

—Sabes para qué te llamo, ¿verdad, Coppola?

—Siempre al grano.

Coppola se deleitó oliendo el habano elegido y lo cortó con un cortapuros hecho con un cuerno de jabalí, regalo de John Milius.

—Tienes que volver a hacer tu magia, queremos una segunda parte. *El padrino* es más que una película, es una franquicia.

Coppola encendió el puro con tranquilidad, lo caló y expulsó su humo sobre un viejo cartel elegantemente enmarcado de *El ladrón de Bagdad*, de 1940: «*In Magic Technicolor*». El blanco humo del habano se expandió por la nube blanca en la que aparecía el gigantesco genio semidesnudo. Por unos segundos, Coppola imaginó que el póster cobraba vida.

—¿Estás ahí, Francis?

—Sí, sí, perdona.

—Bien, ¿qué me dices?

—Te digo que no, Charlie. Rodar *El padrino* ha sido el momento más miserable de mi vida.

Entonces, el que tardó una eternidad en contestar fue Bluhdorn, que solo enmudecía en los momentos realmente solemnes o cuando la situación le superaba. Y eso ocurría en muy pocas ocasiones.

—¿Charlie?

—¡Francis, hemos hecho montañas de dinero! ¡Montañas! ¡Y podemos hacer muchas más!

—Lo sé, pero me he jurado que no quiero tener nada más que ver con esto. No quiero saber nada más sobre la mafia, ni sobre *El padrino*.

Bluhdorn no se podía creer que Coppola pretendiese abandonar el barco en ese momento, con las velas desplegadas y el viento a favor, en lo más alto de su carrera, con una popularidad que no se recordaba desde Alfred Hitchcock.

—Escúchame bien, Francis. Te lo pido por favor. ¡Tienes la puta fórmula de la Coca-Cola! ¡Debes hacer otro *Padrino!*

—Charlie, odio *El padrino*. Lo odio con todo mi ser. ¿Lo entiendes? No quiero saber nada de *El padrino*.

—¡Es la Coca-Cola! ¡Vale millones! Haz la segunda parte.

—La película no necesita una segunda película. Todo termina al final.

—Has rodado el primer *blockbuster* de tu generación y puedes hacer la primera película de Hollywood con un dos en su título, una obra maestra todavía mejor, con mucho más presupuesto, mucho más tiempo, sin presiones, tendrás todo el control. ¡Debes hacer otro *Padrino*! ¡La puta fórmula de la Coca-Cola, Francis!

—No lo haré.

Charlie colgó muy cabreado, pero se calmó y en las siguientes semanas visitó a Coppola. Hasta le llevó los habanos más caros del planeta, pero siempre recibió la misma respuesta. «Nada de una segunda parte, Charlie, jamás.» El gran jefe siguió insistiendo como no lo había hecho en la vida con nadie.

—No, Charlie.

—¡Escúchame, joder! Vas a ganar una cantidad de dinero realmente obscena, indecente, la cifra pasará a la historia. Muchísimo.

—Cuánto.

—Te haré una oferta que no podrás rechazar —dijo Bluhdorn sonriendo y mostrando su exagerada dentadura.

Coppola también sonrió por el mal chiste del gran jefe, definitivamente el Führer estaba desesperado. Al final, Coppola destensó la situación.

—Puedo aparecer como productor, pero no como director. Rodar con esa gente que tienes en Paramount fue una pesadilla.

—¿Quién dirigirá?

—Conozco a buenos directores jóvenes, talentosos. Te encontraré al mejor.

—Está bien.

Pocos días más tarde, Puzo estaba en condiciones de participar en la escritura de una segunda parte con Francis. Coppola, que ya tenía a su director de confianza, se reunió nuevamente con Bluhdorn, pero muy a su pesar también estaba Robert Evans en la sala. Su eterno grano en el culo, el «productor autor», el nuevo Thalberg. Los dos se miraron con dureza, se palpaba la tensión en la sala. Bluhdorn, en cambio, estuvo más amable y conciliador que nunca, jamás había visto Coppola al loco austriaco así de templado.

—Creo que estoy listo. Puzo y yo tenemos algunas ideas potentes. Y tengo un muy buen director.

—¿Quién? —preguntó Bluhdorn excitado.

—Martin Scorsese.

—Por supuesto que no, Scorsese jamás —dijo tajante Evans.

—¿Qué ha hecho? —volvió a preguntar Bluhdorn.

—Ni hablar, es la peor idea que he escuchado en mi puta vida —recalcó Evans.

—Bien, señores, allá ustedes, tengo otros asuntos que me reclaman —dijo Coppola haciendo un amago de levantarse de su silla y evitando a toda costa mirar a Evans a la cara.

—Espera, espera, espera, espera —dijo Bluhdorn mirando a los ojos a Coppola y obviando completamente a Evans.

Coppola, serio, obedeció y posó sus gordas manos sobre los brazos de su silla. Antes de continuar, Bluhdorn respiró hondo y se frotó los ojos. Evans supo entonces que le iba a dar a Coppola todo lo que quisiera.

—Francis, es el momento de demostrar que *El padrino* no fue un golpe de suerte, dales una lección, déjalos pasmados. Rueda una segunda parte que sea todavía más genial que la primera, la gran obra maestra, redonda. ¡Y con ella ganas el Óscar al mejor director que no te han querido dar! Sabes que lo mereces y lo vas a ganar. ¡Vas a ser el primero en ganar un Óscar por una segunda parte, Coppola!

El director calló, no supo qué decir. Fue incapaz de reconocer ante Bluhdorn que lo que le decía le empezaba a sonar bien.

—Mira, Francis, tienes que rodarla tú. Eres el único que puede hacerlo. ¿Qué quieres a cambio?

Lo que pidió fue un millón de dólares, un alto porcentaje como productor y sobre todo la cabeza de Robert Evans. Lo quería fuera de la producción de la película. También pidió que el film no se llamase *El padrino II*, sino de otra manera. Bluhdorn dijo que sí a todo excepto el título, por supuesto que la película se llamaría *El padrino*

II. «*Das auf keinen Fall!*», berreó como solo Charlie berreaba. Se lo tuvieron que traducir a Coppola, el rugido significaba «definitivamente no».

Lo que firmó Coppola jamás lo había firmado nadie en Hollywood, ningún cineasta había logrado semejantes condiciones. Y cuando lo hizo, Coppola sabía que se iba a pasar medio año de su vida rodando *El padrino II* y también que su vida iba a quedar marcada para siempre. A cambio de un montón de dinero y posiblemente de un gran prestigio crítico y académico, sí, pero su obra iba a quedar irremediablemente marcada y ligada a *El padrino*, que ya era una saga. Había entrado en ella por casualidad y ante el rechazo inicial de Paramount, que ahora lo veneraba. Casi había sido despedido tras el golpe de Estado de un amigo traidor. Coppola jamás pensó, ni en sus más delirantes sueños, cuando era estudiante en la UCLA o aquel crío con la polio, que *El padrino* se convertiría en el punto de referencia para toda su carrera. Para toda su vida, para siempre.

Cuando Coppola firmó su mefistofélico contrato, Lucas arrancaba el rodaje de *American Graffiti*, el retrato de su adolescencia en Modesto, California. En el reparto destacaban un chaval sin experiencia llamado Paul Le Mat y un joven que venía de hacer mucha televisión llamado Richard Dreyfuss. También Ron Howard, un exactor infantil, y Harrison Ford, un tipo que también había conseguido algunos papelitos en la televisión.

A American Zoetrope no le fue fácil levantar la película. Todos los estudios habían rechazado *American Graffiti* porque George Lucas quería canciones muy conocidas para la banda sonora, recurso que había funcionado como un tiro en el primer gran éxito de su generación: *Easy Rider*. El problema es que Lucas quería cuarenta

canciones, entre ellas «16 Candles», «Runaway», «Surfin' Safary», «Smoke Gets In Your Eyes», «Barbara Ann» y «Get a Job». El listado suponía una fortuna, pero finalmente Universal accedió a financiar la película cuando Coppola les comunicó que entraba como productor. Acababa de estrenar *El padrino*, así que todo cambió al cabo de pocas horas y tres llamadas. Es más: cuando Francis Ford Coppola entró en el cartel, Universal sumó 175 000 dólares más a los 600 000 del presupuesto inicial. Esta inversión animó a Universal a anunciar la película como «la del hombre que te dio *El padrino*», algo que sentó muy mal en Paramount y en especial a Robert Evans.

De vuelta a su despacho en American Zoetrope y tras la primera reunión con Universal, en la que le trataron con la pompa y el peloteo de una gran celebridad, Coppola recordó una letra del disco *People Are Strange*, de The Doors: «La gente es extraña cuando tú eres un extraño. Las caras te miran mal cuando estás solo». Había pensado en The Doors para su proyecto *Apocalypse Now*. También en The Animals.

El de *American Graffity* iba a ser un rodaje duro y a George Lucas no le entusiasmaban especialmente los rodajes. Además, todo se rodaba de noche y tenía que acabar su segundo largometraje en solo veintinueve días, una verdadera paliza. Aun así, Coppola envidiaba a su pupilo y amigo, que empezaba a despuntar y demostrar sus dotes como director, su seguridad, su aplomo. Pensaba que *American Graffity* iba a ser una buena película y además una película personal, no un encargo como *El padrino*.

Coppola visitó a Lucas en el rodaje, en San Francisco. Lucas, de rizada melena y barba de semanas, vestía una cazadora de béisbol roja de la USC, su universidad, y vaqueros y zapatillas de baloncesto.

Aquella noche rodaba en el Mel's Drive-in del 140 de South Van Ness, un lugar fotogénico, muy cinematográfico. En cuanto Francis apareció en el set se montó un pequeño revuelo. Ya nadie lo miraba como cuando aparecía en el set de *El padrino* y no digamos en el set de *El valle del arco iris*. Uno de los figurantes, un joven que estudiaba en la USC, hasta le pidió un autógrafo. Coppola lo firmó en una servilleta de papel del Mel's.

—Eres un hombre rico y famoso, Francis.

—Odio todo esto.

—Venga ya, ¿no lo disfrutas ni un poco?

—Conseguir la mejor mesa sí me gusta. Y comprar mis juguetes tecnológicos, poco más.

—Haces multiplicar el dinero, los panes y los peces, Francis. Sin tu nombre en el cartel, rodar esta película en estas condiciones sería imposible.

—¿Eso soy para ti, mi nombre en un cartel?

—No seas idiota.

—Me gusta mucho tu reparto, esos chavales van a dar mucha guerra.

—El que más guerra dará es Harrison Ford. De hecho, ya la está dando.

—Me parece muy atractivo. ¿Es un tipo complicado?

—No, para nada, pero tiene un carácter terrible. Le pedí que se cortara el pelo, pero me dijo, sin inmutarse, que ni hablar. Que el papel es demasiado corto para cortarse su bonita melena. Y que en lugar de hacerlo se pondría un gran sombrero vaquero.

—Y aceptaste —dijo Francis sonriendo.

—Sin dudarlo un segundo. Además, me dijo que le aumentaran el salario. «Eso es menos de lo que gano como carpintero y tengo que alimentar a mi familia», dijo.

—¿Cuánto pedía?

—Quinientos a la semana, ya ves tú. No hablemos de dinero, ¿cómo estás?

—Hecho mierda, demasiadas emociones. Y decisiones sin marcha atrás.

—Siempre tan melodramático. Tienes treinta y tres años, no me jodas.

—Hay películas que te cambian la vida, querido George. Éxitos que te entierran vivo. Y mi gran éxito ha llegado demasiado pronto.

—Eres la primera persona que conozco que se queja de ser millonario.

—Cuando estire la pata, mi obituario dirá: «Muere el director de *El padrino*».

—Además de dramático, macabro.

—Tengo razón, no voy a repetir nada parecido. George, *El padrino* marcará mi vida para siempre, me arruinará.

—Te arruinarás solo, no sientes respeto alguno por el dinero.

—Eso dice Eleanor.

—Te conoce.

—Todo el dinero que estoy gastando es un síntoma, ser rico de la noche a la mañana ha encendido en mí muchos deseos y no son hacer buenas películas. No me gustan esos deseos.

—Sí te gustan, pero no lo quieres reconocer.

—*El padrino* hará que mi carrera no sea la que ambicionaba, que es hacer un trabajo original como cineasta. Suena pedante y me

importa una mierda. Quería ser un cineasta, no la gallina de los huevos de oro de Paramount, la fórmula de la Coca-Cola, como dice el loco austriaco. Ahora solo me van a pedir *El padrino,* y en Hollywood nadie perdona al que pasa de un éxito enorme a algo más humilde, pequeño. No lo entienden y no lo soportan. Nadie va a querer que haga realmente mi propio trabajo, mi material. Esta película me ha hecho violar las esperanzas que tenía hasta hace solo meses. Es una maldita traición.

El ayudante de dirección reclamó a Lucas cogiéndole del codo con suavidad y alertó al resto del equipo. «¡Señores, volvemos a nuestras posiciones!»

—Francis, no te atormentes —dijo Lucas antes de volver al set.

—*El padrino* arruinará mi carrera. Seré héroe y prisionero de mi propia mitología.

34

Almería

Cuando Aristo regresó con el tabaco que le había pedido Frank Costello, escuchó, desde el ascensor del ático del Waldorf, música de Frank Sinatra. Metió la llave y entró, en la sala sonaba «You Go to My Head»: *«With a smile that makes my temperature rise, like a summer with a thousand Julys, you intoxicate my soul with your eyes»*. Sonriente, Aristo dejó el tabaco en la mesilla correspondiente, se dirigió a la gran terraza y encontró el cuerpo de Costello en el suelo, frente a las grandes macetas de los tulipanes amarillos, sus preferidos. A su lado tenía su regadera de metal. El agua se había derramado por el suelo y había empapado el puro que Frank fumaba. Estaba totalmente azul, Aristo le desabrochó la camisa y el cinturón y llamó, con sorprendente firmeza, nada nervioso, a una ambulancia que lo llevó rápidamente al Doctors Hospital en Manhattan. Tras once días ingresado y agonizante por un fulminante ataque al corazón, el 18 de febrero de 1973, el día que cumplía ochenta y dos años, murió Frank Costello. Estaba completamente retirado y en su modesto funeral solo aparecieron cincuenta personas, casi nadie relacionado con el crimen organizado.

Costello y su voz susurrante habían sido la semilla, el inicio de todo, la inspiración que Mario Puzo necesitaba para escribir la

novela que le salvaría la vida. Todavía guardaba su documentación en casa y se sabía muchos datos de su biografía casi de memoria. Todo había empezado con un niño inmigrante llegando a la tierra prometida. Su padre, Luigi Castiglia Costello, lo esperaba en East Harlem, donde había abierto una tienda de ultramarinos en un vecindario plagado de familias italianas. Fue un duro viaje desde las montañas calabresas con su madre, Maria Saveria Aloise Costello, y su hermano Eddie. Aquel año, 1895, los hermanos Auguste y Louis Lumière proyectaron por primera vez una película y H. G. Wells publicó *La máquina del tiempo*.

Fue su hermano Eddie el que lo metió en una de las bandas cuando solo era un niño. Ahí empezó el ascenso hasta el trono de las Cinco Familias. De Francesco pasó a llamarse Frankie, con trece años. Lo metieron en chirona y salió de la cárcel en 1916, año cuyo verano se hizo famoso por una terrible oleada de ataques de tiburón en las costas de Nueva Jersey.

Al año siguiente de la muerte de Costello, Peter Benchley trasladó la historia de los ataques de tiburón de Nueva Jersey a Amity, un lugar ficticio de Long Island. Lo hizo en una novela titulada *Tiburón* y cuyos derechos cinematográficos compraron los productores Richard D. Zanuck y David Brown por 175 000 dólares en un acuerdo que también incluía un primer borrador del guion escrito por el propio Benchley. Este borrador, extremadamente fiel a la novela, no gustó nada al director asignado, el joven Steven Spielberg. Para mejorar el guion acabó llamando a John Milius.

Mientras tanto, George Lucas, amigo tanto de Spielberg como de Milius, terminaba la sinopsis de su nueva película de ciencia ficción, que empezaba así: «Espacio profundo. El inquietante planeta azul-

verde de Aquilae aparece lentamente a la vista. Una pequeña mancha, que orbita el planeta, brilla a la luz de una estrella cercana. De repente, una elegante nave espacial de tipo caza se asienta, de forma ominosa, en el primer plano, moviéndose deprisa hacia la mancha en órbita».

Al Pacino dejó de sentirse rechazado y ninguneado, se dejó el pelo largo y barba, y se dispuso a preparar, ilusionado y obsesivo, su personaje para *Serpico* con un director que, como Coppola, mimaba a los actores: Sidney Lumet. Rodaría nuevamente en Nueva York y la película tenía nada menos que 104 localizaciones. Iba a ser una paliza, pero en los ensayos ya nadie lo iba a mirar con censura o burla, todo el equipo lo respetaba. Incluso demasiado.

El hombre que llamó «enano» a Pacino en el rodaje y que se planteó despedirlo en más de una ocasión, Robert Evans, no olvidó fácilmente a Ali MacGraw. Y menos si su bella exmujer era la comidilla de las revistas del corazón, que Evans compraba y leía de forma enfermiza y obsesiva. Steve McQueen hacía ostentación de su virilidad en casi todas sus fotografías con Ali, solía aparecer con el torso desnudo. En muchas de ellas lucía el falso tatuaje que llevaba en el rodaje de *Papillon*, con su pelo rubio trasquilado y sin la musculatura que había lucido en *La huida*, la maldita película que los unió. Ali mostraba sus piernas bronceadas y unos shorts muy cortos con insinuantes camisetas de tirantes que le hacían lucir ombligo y una tripa plana y sugerente. Seguía estando preciosa, pero Evans era incapaz de sentir la atracción sexual de antes. Ahora se consolaba con su secreta caja de fotografías, las de su amigo Helmut Newton, sus chicas bronceadas y con tacones y pendientes de diamantes como única vestimenta. Posaban en el borde de la piscina,

en la cancha de tenis, en el jardín, frente a su chimenea, en la cocina, en alguno de los baños, en la enorme cama de matrimonio que había compartido con Ali, en la mesa de su despacho... A Helmut le gustaban más los coños que los culos. Algunos estaban depilados y otros sin depilar, algunas tetas eran firmes y duras, otras imperceptibles, casi masculinas. Todas ellas eran jóvenes, altas, esbeltas. Ni una tenía un gramo de más.

A pocos kilómetros de aquella mansión, y mientras Mario Puzo seguía en Las Vegas perdiendo más dinero, Marlon Brando siguió ganando kilos por culpa de su obsesión por las tarrinas de helado gigantes. Acababa de llegar de Nueva York, donde apoyó al candidato Ramsey Clark en las elecciones estatales. Clark se postulaba como candidato a senador de los Estados Unidos y derrotó a Lee Alexander, designado por el partido, en las primarias demócratas.

En San Francisco, Coppola recibió a su amigo John Milius, que venía de rodar *El viento y el león* en España. Eleanor y los niños estaban de visita a los abuelos y Francis estaba feliz y relajadamente solo en sus dominios, meditando su siguiente proyecto de película y otros proyectos que se barajaban en American Zoetrope. A su amigo, que obsequió a Francis con una caja de puros canarios, le encantaba la mansión victoriana estilo reina Ana azul verdoso. Milius también había engordado y lucía una frondosa y negra barba muy parecida a la de Coppola. Billy Wilder había sido certero con el mote que les puso a los directores de su generación: los Barbudos.

Milius observó con desagrado el Warhol que tenían los Coppola en el comedor de la casa y, tras un breve recorrido por la mansión, los dos amigos se sentaron en la terraza con vistas al rojo Golden Gate,

el bello puente que tan bien había retratado Alfred Hitchcock en *Vértigo*.

—¿Vino o cerveza?

—Cerveza. Vino luego.

Coppola sacó dos latas de una nevera portátil. Milius abrió su lata y le pegó un largo trago con su virilidad o rusticidad habituales.

—Francis, tienes que rodar en España, es un país maravilloso, aunque ahora corren el peligro de que vuelvan los comunistas.

—Dejemos la política, John, por favor.

—Está bien.

—Para mí España es David Lean, Samuel Bronston y los Spaghetti Western. No me gustan. Ya sabes que tampoco soy muy aficionado al wéstern, no es un género que me apasione.

—Lo sé. A mí sí. De hecho, vengo de rodar en Almería, donde se hacen esas baratas películas de vaqueros italianas y españolas. Es un lugar increíble para rodar, te lo aseguro. Alucinante. ¿En qué estás ahora?

—He estado pensando en *Apocalypse Now*. Me gustaría que me ayudaras.

—Ese guion necesita trabajo. Yo planté la semilla en tu cabeza, me siento responsable. Y a mí me plantó la semilla un profesor de la USC. Nos dijo en clase que ni siquiera Orson Welles había logrado llevar a la pantalla la novela *El corazón de las tinieblas*, de Conrad. ¡Pues yo lo haré!, me dije. ¡Haré lo que Welles no logró!

—Pues no fuiste tú el primero que me animó a rodar *El corazón de las tinieblas*.

—¿No?

—No, fue mi amigo Dennis Jakob. Cuando estudiábamos en la UCLA. Me dijo exactamente lo mismo que tú, Milius.

—Pues me vas a perdonar, pero eso significa que estás destinado a rodar *Apocalypse Now*.

—¿Tú crees?

—Totalmente.

—¿Crees en el destino?

—Absolutamente.

—No sé si al final la rodaré, es una película gigante, no es una película independiente en 16 milímetros, que es como la quería hacer George Lucas. ¡Quería rodarla en Vietnam!

—Lucas también conoce a aquel profesor del que te hablo.

—Tengo que pensar muy bien mi próximo paso.

—No pienses demasiado en ello, Francis, haz lo que te pida el corazón y el alma y no la cartera o la fama, el estatus que has logrado. Ese estatus no dura. Nunca. O solo les dura a los mediocres y los serviles. Tienes talento, un don único, pero sabes perfectamente que *El padrino* fue un gigantesco golpe de suerte. Tú has sido el que nos has hecho soñar, Francis. A mí, a Lucas, a Spielberg, a Murch, a Ballard, a De Palma, a Scorsese… Eres el que nos dijo que era posible saltarse el meritoriaje, los oficios, las castas… Y hacer nuestro cine por muy precario que fuese. Con nuestras historias, con actores amigos, una cámara, dos focos, una furgoneta, unos préstamos, ganas, arrojo. ¡Cojones!

—Te has ganado la cena, Milius —dijo Coppola con una sonrisa refulgente y dándole la mano a su querido amigo.

—¿Qué me vas a cocinar?

—Caponata siciliana. Y tengo una botella maravillosa. He pensado que antes podríamos ver una película. Buen vino, un puro…

—Muy buena idea, ¿qué tienes?

—Acompáñame.

Entre las grandes latas de película que Coppola conservaba en su laboratorio, Milius se fijó en *El ladrón de Bagdad*, *La diligencia*, *Metrópolis*, *El hombre que podía hacer milagros*, *Cenizas y diamantes*, *Trono de sangre*, *Octubre*, *El gran desfile* y *Nosferatu*. También había copias de films más recientes como *THX 1138* o *Patton*. Coppola cogió la lata de esta última.

—¿Te puedes creer que todavía no la he visto?

—¿*Patton*? No me lo creo.

—Pues créelo. He visto algunas partes, pero nunca entera.

—¡¿Por qué?!

—Fue una muy mala experiencia.

—¡Es una buena película! ¡Veámosla!

—No quiero amargarme la cena.

—Nos seas idiota, Francis, la película merece la pena. ¡Y también está rodada en Almería!

—Está bien, vale, veámosla.

Con paciencia y destreza, Coppola colocó la pesada película en el proyector, apagó las luces del salón de baile que usaba como sala de proyección. Los dos amigos, sentados en dos grandes butacones de terciopelo rojo, abrieron una botella de buen tinto californiano y la caja de puros españoles que había traído Milius. Sonaron los primeros acordes de la banda sonora de Jerry Goldsmith, ecos de trompetas. En pantalla, una inmensa bandera norteamericana y la arrebatadora presencia del actor George C. Scott.

La amplia estancia se llenó de humo y la blanca pared de Francis volvió a cobrar vida, esta vez con la presencia de C. Scott, que se sirvió de los diálogos de Coppola para componer un personaje tan complejo como épico. A Milius, confeso militarista, le apasionaba aquel tipo apodado General Sangre y Agallas y que creía ser la reencarnación del brillante general cartaginés Aníbal. Habían pasado muchos años desde aquellas sesiones en las que el pequeño Francis, en la pared de su habitación, daba vida a sus siluetas ante algún amigo del barrio. La princesa, Jaffar, Halima y Abu, su preferido. En ese preciso momento, la sensación de comunión y de hermandad le pareció la misma, igual de emocionante, de cálida. Esa sensación de serenidad que solo da el maravilloso deleite de la amistad verdadera, honesta, la que se da a cambio de nada, tan lejos de las transacciones del mercado o del matrimonio.

Vieron la película sin interrupción. Coppola abrió otra botella de vino y sacó unas finas y deliciosas lonchas de excelente *capocollo*. Al final, Patton camina con su feo perro como única compañía. Lo hace por un pueblo europeo medio en ruinas. Vemos un viejo molino de madera y una zona montañosa muy nevada. George C. Scott, en *off*, pronuncia las últimas palabras, escritas por un joven Coppola: «Durante más de mil años, los conquistadores romanos, al volver de la guerra, disfrutaban del honor del triunfo con desfiles tumultuosos. Tenían en la procesión trompetas, músicos y extraños animales de los territorios conquistados. Y carros plagados de tesoros y armamento requisado. El conquistador guiaba en carro triunfal. Los prisioneros, deslumbrados, caminaban, cargados de cadenas, delante de él. A veces sus hijos, vestidos de blanco, iban de pie con él, en el carruaje, o montaban los caballos de tiro. Un esclavo iba de pie

detrás del conquistador, sosteniendo una corona de oro. Y le susurraba al oído una advertencia: la de que toda gloria es pasajera».

Coppola se levantó de su butacón, apagó el proyector y encendió las luces.

Material consultado

«Gianni Russo, el mafioso que trabajó con Frank Costello y que logró actuar en *El padrino*», Seth Ferranti, *Vice/SinEmbargo*, 8 de abril de 2019.

«La traición de Lucky Luciano al mafioso más grosero que ha conocido Nueva York», César Cervera, *ABC*, 19 de enero de 2018.

«La historia secreta de Mario Puzo y cómo se gestó *El padrino*: deudas de juego, desesperación y un golpe de fortuna», Matías Bauso, *Infobae*, 28 de abril de 2019.

«Quién fue el cómico Lenny Bruce, cuya muerte impactó en los sesenta y ahora "resucitó" en una exitosa serie de Amazon», Juan Lagares, *Clarín*, 2 de septiembre de 2020.

«Oda al George Lucas que nunca existió», Emilio de Gorgot, *Jotdown*, 2016.

«William Targ, "Godfather" Editor, Dies at 92», *The New York Times*, 25 de julio de 1999.

«The Last Business Eccentric», Michael Korda, *The New Yorker*, 8 de diciembre de 1996.

«George Lucas' Rare Micro-Budget Short Film: Filmmaker – A Diary», *Filmtrepeneur,* 8 de octubre de 2019.

«John Calley, el triple emperador de Hollywood», Barbara Celis, *El País*, 23 de septiembre de 2011.

«Hurricane Charlie», Robert Sam Anson, *Vanity Fair*, abril de 2001.

«Los secretos gastronómicos de la familia Scorsese», Jesús Lens, *Ideal*, 20 de diciembre de 2019.

«The Godfather Speaks», entrevista de Marvin R. Shanken a Francis Ford Coppola para *Cigar Aficionado*, 2003.

«Godfatherhood. Twenty-five years later, Francis Ford Coppola thinks it's a mixed blessing», Michael Sragow, *The New Yorker*, 16 de marzo de 1997.

«El "Lobo" en casa de "El Padrino"», Juan Pando, *El Mundo*, 18 de marzo de 2001.

«La historia secreta del cine de mafiosos: "*El padrino* es la biblia de los gángsteres"», Ismael Marinero, *El Mundo*, 2019.

«El drama de Sacheen Littlefeather, la nativa que no recogió el Óscar de Marlon Brando», Elena Barrios, *La Razón*, 3 de junio de 2021.

Cómo ser grosero e influir en los demás: Memorias de un bocazas, Lenny Bruce, Malpaso, 2015.

Marlon Brando, Richard Schickel, Salvat Editores, S. A., 1995.

Moteros tranquilos, toros salvajes, Peter Biskind, Anagrama, 2004.

Infamous Players, Peter Bart, Weinstein Books, 2011.

El padrino, Mario Puzo, Ediciones B, S. A., 2004.

De aquí nadie sale vivo. La vida de Jim Morrison, Jerry Hopkins y Danny Sugerman, Capitán Swing, 2017.

El gran adiós. Chinatown y el ocaso del viejo Hollywood, Sam Wasson, Es Pop, 2021.

El padrino, VV. AA., Cult Books, 2021.

The Godfather Book, Peter Cowie, Faber and Faber, 1997.

An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Neul Gabler, Crow Publishers, Inc., 1989.

The Hollywood Connections: The True Story of Organised Crime in Hollywood, Michael Munn, Robson Books, 1993.

Hollywood y la mafia, Tim Adler, Ediciones Robinbook, 2008.

El chico que conquistó Hollywood, documental de Nanette Burstein y Brett Morgen, 2002.

Listen to Me Marlon, documental de Stevan Riley, 2015.

The Godfather Reunion, Tribeca Film Festival, 2017, YouTube.

«*The Godfather* Special: Conversation With Al Ruddy: Oscar Winning Producer», programa televisivo *Retrospective*.

The Godfather and the Mob, documental de Simon George, 2006.

Agradecimientos

A Rodrigo Alonso, por su valiosa cinefilia y sus sabias y meticulosas correcciones.

A la Txiki, por hacer posible la paz que todo escritor necesita.

A Mariano Sánchez Soler, por ayudarme a que este proyecto llegase a Roca Editorial.

Al maestro Francis Ford Coppola, por su sueño y su enorme influencia.

© 2022, Iván Reguera

Primera edición en este formato: mayo de 2022

© de esta edición: 2022, Roca Editorial de Libros, S.L.
Av. Marquès de l'Argentera 17, pral.
08003 Barcelona
actualidad@rocaeditorial.com
www.rocalibros.com

Composición digital: Pablo Barrio

ISBN: 9788418870996

Todos los derechos reservados. Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.

Índice

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
Material consultado
Agradecimientos

IVÁN REGUERA

El Hombre que podía hacer Milagros

50 ANIVERSARIO DE EL PADRINO

Nadie creía en ella.
Se convirtió en la mejor película de la historia.

Rocaeditorial •